دراسات نقدية

فى

شعرنا الحديث

الدكتور / على عشرى زايد







الدكتور على عشرى زايد
كلية دار العلوم

دراسات نقدية فى شعرنا الحديث

الطبعة الثانية

١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م

مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير
٧٦ شارع محمد فريد - جامع الفتح - مصر الجديدة - القاهرة ت : ٦٣٧٩٨٦٣ - ٦٣٨٩٣٧٢ فاكس : ٦٣٨٠٤٨٣
IBN SINA BOOKSHOP *Printing - Publishing - Distributing - Exporting*
76 Mohamed Farid St., Heliopolis, Cairo Tel. : (202) 6379863 ; 6389372 - Fax : (202) 6380483

اسم الكتاب : دراسات نقدية فى شعرنا الحديث
اسم المؤلف : د. على عشرى زايد
اسم الناشر : مكتبة ابن سينا
تصميم الغلاف : إبراهيم محمد إبراهيم
رقم الإيداع : ١٣١٥٧ / ٢٠٠٢
الترقيم الدولى : 977-271-578-3

تطلب جميع مطبوعاتنا بالمملكة العربية السعودية من وكيلنا الوحيد مكتبة الساعى للنشر والتوزيع
الرياض - هاتف : ٤٣٥٣٧٦٨ - ٤٣٥١٩٦٦ فاكس ٤٣٥٥٩٤٥ جدة هاتف : ٦٥٣٢٠٨٩ - ٦٥٢٤٠٩٥ فاكس : ٦٥٢٤١٨٩

طبع بمطابع ابن سينا القاهرة ت : ٣٢٠٩٧٢٨

Web site : www.ibnsina-eg.com E-mail : info@ibnsina-eg.com

بسم الله الرحمن الرحيم

مفتتـح

حرصت في عنوان الكتاب على وصف "شعرنا" بالحداثة وليس بالمعاصرة على الرغم من أن مصطلح "الحداثة" أصبح مصطلحًا سيئ السمعة ؛ حيث اتخذته مجموعة من الأدعياء والعابثين ستارًا يمارسون من ورائه عبثهم الذي ينسبونه إلى الشعر ويصفونه بالحداثة وهو أبعد ما يكون عن الحداثة وعن الشعر ؛ بل عن الأدب بكل ضروبه وفنونه ، ومن ثم كان حرصي على وصف شعرنا بالحداثة حتى لا يظل هذا المصطلح الأصيل في أدبيات نقدنا الحديث نهبًا لعبث العابثين ؛ فثمة إبداعات أصيلة وجادة لشعرائنا المعاصرين الحقيقيين الأصلاء هي الأحق بهذا الوصف ، وهي التي تدور حولها الدراسات التي يضمها هذا الكتاب .

والدراسات التي يضمها هذا الكتاب أنجزت في أوقات متباعدة ، وتنوعت ما بين تناول لقضايا عامة تتصل بالشعر العربي الحديث عمومًا ، ودراسات لبعض الظواهر الخاصة بشعر عدد من شعرائنا المعاصرين المنتمين إلى مختلف أجيال شعرنا المعاصر ، وقراءات نقدية لبعض دواوين شعرائنا المعاصرين وإبداعاتهم الشعرية ، ونتيجة لهذا كله كان لابد أن تختلف أساليب التناول – ولا أقول مناهجه – ما بين دراسة وأخرى ، وفقًا لطبيعة كل دراسة وغايتها ومادتها ، وإن كان القاسم المشترك الأعظم بين كل هذه الدراسات هو الاهتمام بتحليل البناء الفني للمادة

المدروسة مهما تعددت أدوات هذا البنـــاء ووســـائله وتنوعـــت ، فسوف يظل هذا التحليل هو الأساس الحقيقي لكل دراســـة نقديـــة حقيقية .

ولكن لما كان كاتب هذه السطور من الذين يؤمنون بـــأن كـــل شعر حقيقي لابد أن ينبني على رؤية متفردة للكون وللحياة فقـــد كانت محاولة ربط البنية الدلالية بالبنيـــة الفنيـــة – أو العكـــس – محورًا أساسيًا من محاور التناول النقدي في كل دراسة من هـــذه الدراسات ، فنقد البنى الشكلية المجردة في أي عمل شـــعري دون ربطها بالبنى الدلالية عملية عبثية من وجهة نظر هذه الدراسات ، خاصة إذا اعتمدت على بعض الآليات الرياضية والهندسية كما هو شائع لدى بعض نقادنا المحدثين ؛ بحيث أصبحت متابعة أعمالـــهم تكلف المتلقى عناء لا يقل عن ذلك العناء الذي تكلفه إياه قـــراءة عبث أدعياء الحداثة دون أن يخرج بطائل من متابعة هذا أو ذاك ؛ ولذلك انصرف – غير آسف – عن متابعة كليهما .

أرجو أن يجد قارئ هذا الكتاب بعض ما يعوض ما أنفقه فـــي قراءته من جهد. والله سبحانه وتعالى من وراء القصد وهو يهدي السبيل .

على عشري زايد

مدينة نصر

مرجعية القصيدة العربية المعاصرة
في مصر والسودان

أولاً : مـــداخـــل

١ - تحرير المفاهيم :

ثمة مصطلحان في عنوان الدراسة يحتاجان إلى تحديد مدلول واضـــح لكـــل منهما ؛ حيث اضطربت مدلولاتهما وتعددت إلى الحد الذي يمكن معه القول بأنه ليس لأي منهما مدلول اصطلاحي ثابت – على الأقل في مجال الدراسات الأدبية والنقدية – وهما مصطلحا "المرجعية" و"المعاصرة" ، ومـــن ثـــم أصبـــح مـــن الضروري لكل باحث يستخدم مثل هذه المصطلحات مضطربة المدلول – وهـــي لسوء الحظ كثيرة في نقدنا المعاصر – أن يحدد منذ البدء الدلالة التي يتبناها لكل مصطلح حتى لا يختلط الأمر على القارئ – بل على الباحث نفسه إذا لم يكـــن في ذهنه مدلولات واضحة دقيقة لمصطلحاته – إلى أن تستقر لتلك المصطلحات دلالة اتفاقية ثابتة ، أو شبه اتفاقية .

المعـــاصـــرة :

على الرغم من مضي حقبة زمنية طويلة على شيوع هـــذا المصطلـــح فـــي حقـــل الدراسات النقدية لم يتحدد له مدلول اتفاقي إلى الآن ؛ فدلالتـــه الزمنيـــة شديدة المرونة ، تتسع أحيانًا لتمتد على مساحة زمنية تتجاوز القرن منذ بدايـــة عصر النهضة على يد البارودي في أواخر القرن التاســـع عشـــر إلـــى الآن ، وتضيق أخرى فلا تتجاوز المدى الزمني لآخر أجيال مبدعينا ، وما بين هذيـــن الطرفين تتنوع مدلولات المصطلح وتضطرب .

وستستخدم الدراسة هذا المصطلح للدلالة على الفترة الزمنية الممتدة من بداية النصف الثاني للقرن العشرين إلى الآن ، ودافعها لتبني هذا المدلول لمصطلح "المعاصرة" هو أن بداية هذه الفترة شهدت على المستوى السياسي والتاريخي حدثين بالغي الأهمية تركا أثرًا عميقًا في الواقع العربي إلى الحد الذي يمكن معه القول إن هذا الواقع عاش بعد هذين الحدثين عصرًا مختلفًا عن العصر الذي كان يعيشه قبلهما . كما تزامن مع هذين الحدثين على المستوى الأدبي حدث بارز كان له تأثيره الكبير في المجال الأدبي ، وخاصة فيما يتصل بالقصيدة العربية التي هي محور اهتمام هذا البحث .

أما الحدثان السياسيان فأولهما حرب فلسطين وما ترتب عليها من قيام الدولة الصهيونية على أنقاض الوطن الفلسطيني السليب في أواخر النصف الأول من القرن العشرين ، وتشريد الشعب الفلسطيني في شتى بقاع الأرض. أما الحدث الثاني فهو قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ في مصر بكل ما تركته من آثار بعيدة الغور في الواقع العربي كله على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية.

وقد تزامن مع هذين الحدثين – على المستوى الأدبي – نشأة حركة الشعر الحر في العراق على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، التي لم تلبث أن انتشرت في شتى أقطار الوطن العربي ؛ حيث حمل لواءها في مصر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وآخرون ، وكانت قد سبقتهما وسبقت محاولات نازك الملائكة والسياب في العراق بعض المحاولات من شعراء مصريين يسبق بعضها محاولات السياب ونازك بأكثر من عشرين عاما[1] ،

---

١ – انظر للباحث : "البدايات المصرية الأولى للشعر الحر" مجلة "الشعر" القاهرة . العدد الثاني ، إبريل ٧٦ ص٤٨ و"محمود حسن إسماعيل والشعر الحر" مجلة "الشعر" القاهرة ، العدد ٧٩ يوليو ١٩٩٥ ص ٣١ ، و"موسيقى الشعر الحر" رسالة ماجستير مخطوطة . كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ١٩٦٨ ، وانظر أيضا : س. موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث . ترجمة د. سعد مصلوح . عالم الكتب ، القاهرة ١٩٦٩ .

ولكن هذه المحاولات المبكرة في مصر وبعض البلاد العربية الأخرى لم تمثـل حركة أدبية عامة كما حدث بالنسبة لمحاولة السياب ونازك التي لـم تلبـث أن انتشرت ومثلت تطوراً بارزاً في مسار حركة الشعر العربي الحديث، ولم يكـن الجانب الموسيقي لهذه الحركة الذي شد اهتمام النقاد – على الأقل فـي مرحلـة البداية – سوى المظهر الخارجي لتطور أعمق غوراً في بناء القصيدة العربيـة ومفهومها ، وفيما يتصل بالشعر السوداني حمل لواء هـذه الحركـة الجديـدة مجموعة من الشعراء على رأسهم محمد الفيتوري ومحيي الدين فارس وجيلـي عبد الرحمن وتاج السر الحسن وآخرون، وحتى الشعراء الذين كانوا من أعـلام الاتجاه التقليدي في السودان مثل محمد المهدي المجذوب وغيره أدلوا بدلوهم في تيار هذا الشكل الجديد كما حدث في مصر بالنسبة لعدد من كبار الشعراء الذيـن اشتهروا بالمحافظة على الشكل الموسيقي التقليدي .

ولا شك أن اقتران هذه الأحداث الثلاثة على رقعة زمنية تحف ببداية النصف الثاني من القرن الماضي وما أحدثته من تغيير واضـح فـي الواقـع العربـي سياسيًا واجتماعيًا ووجدانيا وفكريا وأدبيا ، كل ذلك حريٌ بتبرير المدلـول الذي تبناه البحث لمصطلح المعاصرة .

المرجعيـة :

لم يدخل هذا المصطلح مجال الدراسات الأدبية والنقدية إلا حديثًا جـدًا ؛ إذ شاع في السنوات الأخيرة في الخطـاب الإعلامـي وفـي مجـال الدراسـات الاجتماعية عمومًا ، وهو يستخدم في هذه المجالات بمدلول مستمد من مدلولـه العام في مجال البحث العلمي وبعض المجالات الدينية ، ويدور هـذا المدلـول حول معنى المصدر الموثوق به في مجاله الذي يرجع إليه ويستمد منه ويعتمـد عليه في هذا المجال ، وخاصة فيما يكون محل جدل وعدم تسليم أو يمثل أفقًـا جديدًا لم يسبق ارتياده .

وستستخدم الدراسة هذا المصطلح بهذا المدلول العام نفسه ، بمعنى المصدر الذي تستمد منه القصيدة مقومات تكوينها سواء على المستوى الدلالي أو على المستوى الفني . وإن كان من الضروري أن نضع في الاعتبار أن دلالة هذا المصطلح حين يستخدم في مجال الإبداع الشعري – أو الفني عمومًا – لابد أن تكون أكثر مرونة واتساعًا ؛ فإذا كان المرجع في مجال البحث العلمي وفي المجال الديني يكتسب لونًا من القداسة ، وتمثل معطياته في الغالب قيمة مطلقة ونهائية تؤخذ مأخذ التسليم المطلق – أو على الأقل مأخذ الاحترام الشديد – فإن الأمر ليس على هذا النحو في مجال الإبداع الفني ؛ فالمصدر – حين لا يمثل في ذاته قيمة مقدسة عامة – ليس له مثل هذه القداسة بالنسبة للمبدع من حيث مرجعيته ، وقيمته ليست مطلقة أو نهائية وإنما هي قابلة دائمًا للحوار ، وللمعارضة ، وللإكمال ، وللرفض ، ولكل صور التفاعل الممكنة بين المبدع ومصادره .

٢ – الخطة العامة للدراسة :

فكرت في البداية في تقسيم البحث إلى قسمين مستقلين، يخصص كل منهما لدراسة القضية في أحد البلدين الشقيقين ، ولكني لم ألبث أن نحيت هذه الفكرة بعد أن تأكد يقيني أن الروابط بين القصيدة العربية في مصر ونظيرتها في السودان – وخاصة في المرحلة التي اختارها البحث إطارا زمنيا له – من القوة والمتانة بحيث تصبح محاولة الفصل بينهما نوعا من التمزيق، على الرغم من تميز كل منهما ببعض السمات والملامح الخاصة التي تضفي عليها طابعا مميزا وتعطيها نكهة خاصة ، ولكن تظل السمات العامة المشتركة بين القصيدتين – سواء في مجال الرؤية العامة أم في مجال التشكيل الفني – ويظل المسار العام المشترك لتطورهما أكثر وضوحا وبروزا من أن تسمح بمثل هذه التفرقة الحاسمة بينهما .

ولعله من الظواهر الواضحة الدلالة في هذا المجال أن نشير إلى أن الدواوين الأولى لأبرز ممثلي القصيدة العربية المعاصرة في السودان – بالمفهوم الذي تبناه البحث – قد صدرت في مصر؛ حيث أخرجت المطابع المصرية في العقد الأول من خمسينيات القرن الماضي ثلاثة دواوين لأربعة شعراء سودانيين يمثلون جيل الرواد للقصيدة العربية المعاصرة في السودان ، وهذه الدواوين هي "أغاني إفريقيا" لمحمد الفيتوري[٢] الذي صدرت طبعته الأولى في مصر عام ١٩٥٥، و"الطين والأظافر" لمحيي الدين فارس ، و"قصائد من السودان" لجيلي عبد الرحمن وتاج السر الحسن ، وقد صدر الديوانان معًا عام ١٩٥٦ ، وكتب مقدمات الدواوين الثلاثة نقاد مصريون . والغريب أن الديوانين الأولين لأبرز رواد هذه الحركة في مصر يصدران في بيروت وهما "الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور ، و"مدينة بلا قلب" لأحمد عبد المعطي حجازي[٣] .

وعلى هذا الأساس سيتعامل البحث مع النتاج الشعري المعاصر في البلدين باعتباره كيانًا واحدًا ، دون أن يسقط من اعتباره السمات الخاصة لكلتا القصيدتين كلما كان ذلك ضروريًا .

وعلى هذا الأساس سيتعامل البحث مع النتاج الشعري المعاصر في البلدين باعتباره كيانًا واحدًا ، دون أن يسقط من اعتباره السمات الخاصة لكلتا القصيدتين كلما كان ذلك ضروريًا .

وسيعرض البحث لأربعة من المقومات الفكرية والروحية والفنية الأساسية التي تتشكل منها بنية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان ، مع ربط هذه المقومات بروافدها الأساسية ، سواء فيما يتصل بالمكونات الفكرية

---

٢ – طبع الكتاب في مطابع دار الهنا بمصر ، على الرغم من أن ناشره دار المعارف ببيروت .

٣ – صدرت الطبعة الأولى للديوانين عن دار الآداب ببيروت ، وكانت مجلة الآداب التي صدرت عن هذه الدار أهم المنابر التي انطلقت منها أصوات الحركة الشعرية الجديدة في العالم العربي كله إبداعًا وتنظيرًا .

والروحية لهذه القصيدة أم فيما يتصل بأدوات التشكيل الفني وطرائقه ، وسيحاول البحث ما وسعه الجهد تحاشي الوقوع في براثن تلك القسمة الثنائية المدرسية للقصيدة إلى شكل ومضمون وإن كان قد يضطر إلى اللجوء إلى تقسيمات أخرى موازية تكون أقرب إلى طبيعة العملية الشعرية الإبداعية – التي تمتزج في إطارها العناصر الفكرية والوجدانية بالعناصر الشكلية في بنية فنية محكمة يصعب معها فصل هذه العناصر بعضها عن بعض دون أن تتقوض طبيعة هذه البنية – وتكون في الوقت ذاته قادرة على الاستجابة لمتطلبات بحث غايته دراسة مرجعية القصيدة بما تتطلبه هذه الغاية أحياناً من تحليل بعض عناصر القصيدة مستقلة وصولاً إلى مصادرها الفنية أو الفكرية .

وفي إطار الحديث عن مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان قد يقودنا البحث إلى تفسير استجابة المتلقي لبعض محاولات التجديد في بناء هذه القصيدة ورفضه لبعضها الآخر ؛ فلا شك أن خضوع الشاعر في إبداعه – سواء على مستوى ما يتبناه من قضايا ومضامين إنسانية أم على مستوى ما يوظفه من أدوات ووسائل تشكيل فني – لمرجعية معتمدة لدى المتلقي يكون له أثره الفعال في تكييف استجابة المتلقي للخطاب الشعري للشاعر ، ومن ثم فإن دراسة مرجعية القصيدة لا تساعدنا فحسب على معرفة المصادر الفكرية والروحية والفنية التي يمتاح منها الشاعر وإنما تساعدنا في الوقت ذاته على تفسير إقبال المتلقي على خطاب شعري معين أو انصرافه عنه ؛ فبمقدار صدور الشاعر عن الهموم المشتركة بينه وبين المتلقي من ناحية ، وتبنيه في تشكيله لرؤيته الشعرية لأدوات ووسائل تشكيل فنية لا تتنافر مع الذوق الفني للمتلقي من ناحية أخرى يكون مدى قبول المتلقي أو رفضه لخطاب هذا الشاعر ، دون أن يعني ذلك تنكر الشاعر لما ينبغي أن يكون عليه الإبداع الشعري من تفرد وخصوصية ، وما ينبغي أن تتسم به المغامرة الشعرية من محاولة دائبة للتجاوز لكن دون أن يقوم هذا التجاوز على قطع الروابط

والأواصر التي تربط الشاعر بتراثه الذي يمثل أصوله المرجعية ، بل تحـــاول هذه المغامرة أن تطور هذه الأصول وتتطور بها ، وأن تطور معها ذوق المتلقي الذي نما وترعرع في حضن هذه الأصول .

ولعل هذا يفسر لنا الكثير من جوانب الانصراف شبه التام من المتلقي عـــن نتاج من يسمون أنفسهم – ويسميهم بعض النقاد – شعراء الحداثة مـــن شـــباب المبدعين ، هذا النتاج الذي لا تربطه بالمتلقي أية مرجعية مشـــتركة علـــى أي مستوى من مستويات العملية الإبداعية ، بل لعله لا يرتبط بأية مرجعيـــة علـــى الإطلاق، في الوقت الذي كان فيه موقف هذا المتلقي مختلفًا إلى حد كبير مـــن نتاج الرواد الأوائل في مجال التجديد الشعري ، على الرغم مما أحدثـــوه مـــن تطوير ضخم في بنية القصيدة العربية المعاصرة على كل مستوى ، ولكن هـــذا التطوير كان ينطلق من الأصول التراثية لهذه القصيدة ، يحاورها ويتفاعل معها تفاعلاً مثمرًا خلاقًا على نحو ما سيتضح فيما يلي :

ثانيًا : المكونات الأساسية للقصيدة ومرجعيتها

١ – الهم القومي بين العروبة والإفريقية :

يعد الهم القومي من أبرز المكونات لبنية القصيدة العربية المعـــاصرة فـــي مصر والسودان على تفاوت في درجة الانشغال بهذا الهم من ناحيـــة ، وفـــي طابعه الفكري والفني من ناحية أخرى ؛ فمن حيث الطابع كان الانتماء العربـــي في نتاج الشاعر المصري أكثر وضوحًا على حين غلب الانتماء الإفريقي علـــى القصيدة العربية في السودان خصوصًا في بداية المرحلة التي اخترناها إطـــارًا زمنيًا للبحث ، أما من حيث الدرجة والمساحة فقد كانت درجة الانشغال بالـــهم القومي ذي الطابع الإفريقي في القصيدة السودانية أوسع مساحة وأعلى نبـــرة

من درجة الانشغال بالهم القومي العربي في القصيدة العربية في مصر ، أما الهم الإفريقي فلم يشغل به الشاعر المصري نفسه ، على أن ملامح هذه الصورة قد تغيرت كثيرا في الستينيات من القرن الماضي ، وخاصة بعد مأساة ١٩٦٧ حيث شغل الهم العربي الشاعر المصري والشاعر السوداني على السواء .

أما في بداية المرحلة فإننا نجد الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في ديوانه الأول "مدينة بلا قلب" ينشغل بالقضايا العربية في أربع من قصائد هذا الديوان ، يغني في أولاها "بغداد والموت"[٤] للثورة العراقية التي أطاحت بالحكم الملكي، ويغني في القصيدة الثانية "سوريا والرياح"[٥] لسوريا ، أما القصيدة الثالثة "صبي من بيروت"[٦] فيحتضن فيها الهم العربي الأكبر الذي سيكون على امتداد العقود التالية هو الشاغل القومي الأول لا في مصر والسودان وحدهما بل في كل أقطار العالم العربي ، وهو الهم الفلسطيني أو قضية الصراع العربي الإسرائيلي ؛ حيث يرثي الشاعر في هذه القصيدة صبيا من بيروت استشهد وهو يحلم بعودة اللاجئين إلى فلسطين وبالتقاء المواكب العربية في لبنان ، فقد كان هذا الصبي :

في العاشرة

وقلبه تفاحة خضراء

تنفست على ربا بيروت

لكنها اشتاقت لريح القاهرة

وهي تموت

.. ..

٤ – مدينة بلا قلب : الطبعة الثانية ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ . وقد صدرت الطبعة الأولى للديوان عن دار الآداب ببيروت عام ١٩٥٩ .

٥ – السابق . ص ١٨٤ .

٦ – السابق . ص ١٩٨ .

عيناه في الآتي

يستشرفان النصر موقوتا بميقات

يرى جموع اللاجئين تسرج الخيول كي تعود

يسمع أقدام الجنود من بعيد

وبينه وبين زحفهم سنين

يحلم بالثلج يذوب ، يجرف السدود

يحلم بالصيف العظيم حينما تأتي إلى لبنان

مواكب العريان من كل مكان

يقبلون بعضهم بعضا ، ويدبكون

أما القصيدة الرابعة "القديسة" (٧) فيتغنى فيها بكفاح المناضلة الجزائرية جميلة بوحريد .

وقد تضاعف الانشغال بالهم العربي لدى الشعراء المصريين والسودانيين بعد مأساة ١٩٦٧ وبلغ ذروته عند الشاعر المصري أمل دنقل الذي تكاد دواوينه كلها – باستثناء ديوانه الثالث "مقتل القمر" (٨) الذي جمع فيه شعره الوجداني الذي كتبه في مرحلة الصبا – تكون نشيدا متصلا في التعبير عن الهم العربي الأكبر المتمثل في الصراع العربي الإسرائيلي والإخفاقات العربية المتوالية في حلبة هذا الصراع ، بل إن ديوانه الأخير "أقوال جديدة عن حرب البسوس"(٩) والذي صدر بعد موت الشاعر هو بالفعل نشيد متصل مات الشاعر قبل أن يتمه، ويتألف هذا النشيد من شهادات مجموعة من شخصيات حرب البسوس التي استمرت بين بكر وتغلب ابني وائل في الجاهلية لمدة أربعين عاما بسبب قتل

٧ – السابق . ص ٢٠١ .

٨ – صدرت طبعته الأولى عن دار العودة ببيروت عام ١٩٧٤ .

٩ – دار المستقبل العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ .

جساس بن مرة لكليب بن ربيعة سيد تغلب وفارسها وزوج جليلة بنت مرة أخت جساس ، وقد وظف الشاعر فى هذه الشـهادات شـخصيات حـرب البسـوس وأحداثها للتعبير عن موقفه من قضية الصراع العربي الإسـرائيلي ، ورفضـه لأية حلول استسلامية لهذا الصراع تقوم على أساس المساومة على دماء الشهداء بجزء من الأرض ، ويقول الشاعر عن قصائد هذه المجموعة[10] "حاولت فـي هذه المجموعة أن أقدم حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عـن طريـق رؤيا معاصرة ، حرب البسوس دارت بين قبيلتين حول مقتل الملـك كليـب ، وقـد حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربـي القتيـل ، أو لـلأرض العربية السليبة التي نريد أن تعود إلى الحياة مرة أخـرى ، ولا نـرى سـبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم وحده" . ويقول الشاعر في هذا الحديـث إنه استحضر شخصيات الحرب الأساسية ليدلي كل منهم بشهادته ، فاسـتحضر شخصية كليب في ساعته الأخيرة ، وشخصية ابنتـه اليمامـة ، وشـخصيات المهلهل ، وجساس ، وجليلة وغيرهم ولكن عمر الشاعر القصير لم يتسع لإنجاز أكثر من شهادتين فقط من هذه الشهادات التي كان يخطـط لإنجازهـا ، وهمـا شهادتا كليب وابنته اليمامة ، وهما الشهادتان اللتان نشرتا بعد موت الشاعر فـي ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" والشهادتان كلتاهما تقومان على رفـض الصلح ؛ فأولى الشهادتين : "مقتل كليب : الوصايا العشر" تبدأ بـهذا الرفـض الحاسم للصلح على لسان كليب يخاطب أخاه المهلهل[11] :

لا تصالح ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقأ عينيك ، ثم أثبت جوهرتين مكانهما هل ترى؟!
هي أشياء لا تشترى .. .

---

١٠ – في حوار أجراه معه جهاد فاضل ، ونشر في مجلة "آفاق عربية" بغداد ، عدد تشرين الثاني ١٩٨١ ، ثـم أعيد نشره في كتاب "أحاديث أمل دنقل" إعداد أنس دنقل ، مطبعة نيولوك ، القاهرة ١٩٩٢ . ص ١٠٩ .

١١ – أقوال جديدة عن حرب البسوس .ص ٨ .

وكان الشاعر قد نشر هذه القصيدة قبل وفاته بحوالي سبعة أعوام في مجلة "آفاق عربية" العراقية ، عدد تشرين الثاني ١٩٧٦ ، وأحدث نشرها صدى واستجابة واسعين لا يقلان عن الصدى والاستجابة اللذين أحدثهما نشر قصيدته الشهيرة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" عقب هزيمة ١٩٦٧ .

أما شهادة اليمامة التي تحمل عنوان "أقوال اليمامة" فإنها تبدأ بصيحة رفض للصلح أكثر حسما وأكثر مأساوية من صيحة كليب ، إنها لا تطلب شيئا أكثر من عودة أبيها حيا :

أبي .. لا مزيد !

أريد أبي ، عند بوابة القصر ، فوق حصان الحقيقة ، منتصبا من جديد

ولا أطلب المستحيل ، ولكنه العدل .. (١٢)

ولقد كان رفض الصلح أحد تجليات الهم العربي التي شغلت الشاعر منذ بدأت محاولات الصلح ، وقد تجسد هذا التجلي في صور فنية مختلفة في أكثر من قصيدة من القصائد التي كتبها في الأعوام الأخيرة من عمره ، ومن أبرع هذه التجليات ما جاء في قصيدة "قالت امرأة في المدينة" المنشورة في ديوان الشاعر قبل الأخير "أوراق الغرفة ٨" وقد صدر هذا الديوان أيضا بعد وفاته ، والغرفة ٨ هي الغرفة التي قضي فيه الشاعر الشهور الأخيرة من حياته في معهد الأورام بالقاهرة :

قالت امرأة في المدينة : من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي الذي

رفعته الجماجم؟!

أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال ؟!

أو يمد يدا للعظام التي ما استكانت (وكانت رجال) ؟!

١٢ – السابق ، ص ٢٢ .

كي تكون قوائم مائدة للتواقيع ، أو قلما ، أو عصا في المراسم

لم يجبها أحد

غير سيف قديم .. وصورة جد (١٣)

وقد كانت أول قصيدة تقدم الشاعر إلى القارئ العربي باعتباره شاعر الهم العربي الأول قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" التي كتبها الشاعر غداة هزيمة ١٩٦٧ ، والتي استدعى فيها بعض الروافد التراثية بخاصة شخصية "زرقاء اليمامة" ، وهي اليمامة بنت مرة من قبيلة جديس التي هاجم حسان بن تبع ملك حمير قبيلتها وكان في جيش حسان أخو اليمامة رياح بن مرة الذي حذر حسانا من أن أخته تستطيع أن ترى جيشه من مسيرة ثلاث ونصحه أن يقطع كل واحد من جنوده شجرة ويجعلها أمامه ويسير ، فأبصرتهم الزرقاء فنبهت قومها قائلة "لقد سارت حمير" فسألوها : "ما الذي ترين؟" فقالت : "أرى رجلا في شجرة ومعه كتف يتعرقها أو نعل يخصفها" فكذبوها ، وكان ذلك كما قالت ، وصبحهم حسان فأبادهم .. وأتى حسان باليمامة ابنة مرة فأمر بها ففقئت عيناها"(١٤) ، وكذلك شخصية "عنترة بن شداد" فارس عبس وشاعرها الأسود الذي عاش ردحا من حياته عبدا عند أبيه – حيث كانت أمه جارية سوداء من جواري أبيه – يرعى قطعان أبيه مع غيره من العبيد ، ولم يصرح الشاعر باسم عنترة في القصيدة كما صرح باسم الزرقاء ؛ حيث جعله عنوانا للقصيدة وجعل الزرقاء شاهدة على مأساة ١٩٦٧ ومتنبئة بها قبل وقوعها :

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار

---

١٣ – أمل دنقل . أوراق الغرفة (٨) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ ص ٩٧ .

١٤ – راجع القصة في : الطبري (محمد بن جرير) : تاريخ الطبري (تاريخ الأمم والملوك) . دار الكتب العلمية، بيروت . ط٣-١٤١١ هـ/ ١٩٩١ م. المجلد الأول . ص ٣٧٠ – ٣٧١ .

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار[١٥]

وهكذا يمتزج الماضي بالحاضر ، وتحمل شخصيات التراث التي عاشت منذ أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان أكثر هموم الإنسان العربي المعاصر معاصرة ، وأشدها إلحاحا وخصوصية ، وهكذا يجد خطاب الشاعر أوسع استجابة لدى جماهير المتلقين لا لمجرد أنه تبنى أكثر همومهم إلحاحا وجعلها همه الأساسي ، ولكن لأنه توسل أيضا إلى توصيل رؤيته إلى المتلقي بأشد الوسائل الفنية لصوقا بوجدان هذا المتلقي وقدرته على التأثير فيه ، ودون أن تفقد القصيدة شيئا من خصوصيتها وتحليقها في أرفع آفاق التجاوز والتجريب الواعي المسئول ، ومرد كل هذا إلى وحدة المرجعية – على المستويين الفكري والفني معا – بين الشاعر والمتلقي .

وإذا كان الهم القومي هو الشغل الشاغل لشاعر كأمل دنقل جعل هذا الهم قضيته الأساسية فإن سواه من الشعراء – سواء في مصر أم في السودان– كان هذا البعد مكونا رئيسيا من مكونات رؤيتهم الشعرية بحيث يندر أن نجد ديوانا لشاعر من الشعراء المعتمدين يخلو من قصيدة أو أكثر تدور حول هذا المحور .

وفي مقابل غلبة الطابع العربي على الهم القومي لدى الشعراء المصريين، كان الطابع الإفريقي هو الأغلب على اهتمام الشاعر السوداني في هذا المجال، وهو أمر نلمسه لدى الشعراء السودانيين جميعا؛ ولكنه يبرز بشكل لافت للنظر في نتاج الشاعر محمد الفيتوري في المرحلة الأولى التي يمكن أن يطلق عليها اسم المرحلة الإفريقية ، والتي أثمرت دواوينه الثلاثة الأولى "أغاني إفريقيا"

---

١٥ – أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، دار الآداب – بيروت ١٩٦٩ . ص ٢٥ ، واقرأ تحليلا للقصيدة في : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، والشهادة على مأساة ١٩٦٧ ، أقلام الصحوة ، العدد الأول فبراير ١٩٧٥ – اسكندرية . ص ١١ ، وكذلك : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، للباحث . الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس . ليبيا ١٩٧٨ . ص ٨٨ – ٩٠ ، ٢٨٥ – ٢٩٤ .

و"عاشق من إفريقيا" و"اذكريني يا إفريقيا" ، وقد عبر الشعراء السودانيون الآخرون عن انتمائهم الإفريقي بنبرات تتفاوت هدوءا وحدة، ولكن الفيتوري – في المرحلة المشار إليها – كان أعلاهم صوتا وأحدهم نبرة ، وكان تعبيره عن هذا الانتماء يمتزج بلون من التمرد والرفض لواقع إفريقيا الراكد والإدانة لخضوعها للمستعمر الغاصب ، وكانت نبرة هذه الإدانة تشتد أحيانا – وخصوصا في الديوان الأول "أغاني إفريقيا" – حتى تتحول هجاء غاضبا :

إفريقيا .. إفريقيا استيقظي

استيقظي من ذاتك المظلمة

كم دارت الأرض حواليك ، كم

دارت شموس الفلك المضرمة

وشيد الناقم ما هدمه

وحقر العابد ما عظمه

وأنت مازلت كما أنت ، كالـ

ـجمجمة الملقاة كالجمجمة

واعجبا ! ألم تفجر شرا

بينك سخرياتهم ، يا أمة[١٦]

ولكن هذه الإدانة الهادرة المتفجرة تمتزج بلون حار من الانتماء المعتز في الديوان نفسه بل أحيانا في القصيدة نفسها فهذا الغضب الجارف من خنوعها مبعثه حبه الجارف لها ورغبته الموارة أن تحتل المكانة الجديرة بها :

---

١٦ – أغاني إفريقيا – ص ١١ .

قلهـــــا ، لا تجبن ، لا تجبن

قلهـا في وجـــه البشـــرية

أنا زنجـــي ، وأبـــي زنجـــ

ـــي الجد وأمـــي زنجيـــــة

أنـــا أســـود ، أســود ، لكني

حـــر ، أمتلـك الحـريـــة

أرضـــي إفــريقيـــة ، عـــاشت

أرضي ، عـــاشت إفــريقية(١٧)

وتتجلى غلبة الطابع الإفريقي على اهتمام الشاعر في هذه المرحلة في عـــدة مظاهر ، لعل أبرزها وضع اسم إفريقيا عنوانا على الدواوين الثلاثة الأولى التي أصدرها في هذه المرحلة ، وهي "أغاني إفريقيا" و"عاشق من إفريقيا" و"اذكريني يا إفريقيا" والتي صدرت على امتداد عشر سنوات – من عام ١٩٥٥ حتى عـام ١٩٦٥ – ثم عناوين القصائد في هذه الدواوين حيث نجد إفريقيا محورا أساسيا في هذه العناوين وبخاصة في الديوان الأول الذي تطالعنا منه العناوين التاليـة : "أحزان المدينة السوداء" "البعث الإفريقي" "ثورة قارة" "أغاني إفريقيا" "إلى وجـه أبيض" "الطوفان الأسود" "حدث في أرضي" .

وقد لفتت هذه النزعة لدى الفيتوري أنظار النقاد منذ وقت مبكر ؛ فمحمـود أمين العالم الذي كان أول صوت نقدي احتضنه وقدمه إلى المتلقي العربي مـن خلال كتابته لمقدمة ديوانه الأول "أغاني إفريقيا" يقول في هذه المقدمة معلقا على تعبير الشاعر عن إحساسه بالدمامة تعبيرا فيه الكثير من السخرية المرة :

---

١٧ – السابق ، ص ٢٨ .

دميم ، فوجهي كأني به

دخان تكثف ثم التحم

وعينان فيه كأرجوحتين

مثقلتين بريح الألم

وأنف تحدر ، ثم ارتمى

فبان كمقبرة لم تتم

ومن تحتها شفة ضخمة

بدائية ، قلما تبتسم

"لكنه لم يكن جادا في إحساسه بالدمامة ، أو كان مغاليا في هذا ؛ فهو ليس دميما ، ولم تكن بشرته السوداء العقبة الحقيقية في سبيل الوصول ، في سبيل الخلاص الذي ينشده ، بل كانت العقبة الحقيقية تكمن داخله .. كانت إفريقيا وطنا بعيدا نائيا ، كانت طريقا وهدفا ، فأخذ يلونها بلون مشاعره ، يوحد تاريخه بتاريخها ، ويخلع عليها مأساته الخاصة" (١٨) .

وقد حدث حوار صاخب بين الشاعر والناقد حول هذه القضية على صفحات مجلة "الآداب" يشير إليه الشاعر في مقدمة ديوانه الثالث "اذكريني يا إفريقيا" حيث يقول مشيرا إلى العالم الذي يعبر عن تقديره العميق له وثقته الشديدة فيه : "قلت له وأنا أناقشه في مجلة "الآداب" : إنك لا تستطيع أن تتعمق مأساتي لأنك لا تستطيع أن تعيش تجربتي . قال لي : إنها مأساتك الخاصة ، تسقطها على قارة بأكملها ، على إفريقيا ، إنك شاعر مريض" (١٩) .

---

١٨ – محمود أمين العالم : مقدمة ديوان "أغاني إفريقيا" ص ١٠ ، ١١ من المقدمة .

١٩ – محمد الفيتوري : تجربتي في الشعر ، مقدمة ديوان "اذكريني يا إفريقيا" دار القلم . القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٧ .

وفي كل الأحوال فإن هذه النزعة الحادة في التعبير عن الانتماء الإفريقي في "أغاني إفريقيا" بدأت تؤوب إلى شيء من القصد والاعتدال في الدواوين التالية ، في درجتها ومساحتها وتجلياتها جميعا .

ففي الديوان الثاني "عاشق من إفريقيا" يتجلى الطابع الإفريقي للهم القومي لدى الفيتوري في اختياره لعنوان الديوان أولا ، ثم في اختياره لعناوين معظم القصائد ثانيا ، وفي موضوعات غالبية القصائد ثالثا ؛ حيث دارت معظم الموضوعات حول الغناء لإفريقيا كقارة ، مثل قصائد "عاشق من إفريقيا" – وهي القصيدة التي حمل الديوان عنوانها – و"صوت إفريقيا" و"الحصاد الإفريقي"، أو الغناء لبعض الأبطال الإفريقيين مثل "لومومبا" و"نكروما" و"أحمد بن بيلا" ونلاحظ أن الأبطال العرب الإفريقيين كان الشاعر حريصا على إبراز وجههم الإفريقي كأحمد بن بيلا الذي لا يرى منه الشاعر في قصيدة "بن بيلا ورفاقه" (٢٠) إلا ملامحه الإفريقية :

إني أحني رأسي ، إني أخفضه في إكبار

فأنا إفريقي ، وجزائر بن بيلا إفريقية

.. ..

يا بن بيلا ، ما أجمل أن يصحو إنسان

فإذا التاريخ بلا قضبان

وإذا الثورة في كل مكان

تركز أعلام الحرية

في أرضي ، في إفريقية

٢٠ – ديوان "عاشق من إفريقيا" ضمن "ديوان محمد الفيتوري" دار العودة - بيروت - الطبعة الثالثة ١٩٧٩ ، ص ٣٥٨ .

وهكذا كلما نضجت رؤية الشاعر واتسعت وعمقت كانت رقعة الإفريقية فيها تتقلص من ناحية ، وتخفت نبرتها وتهدأ من ناحية أخرى ؛ ففي آخر دواوينـــه التي تحمل عنوانا إفريقيا وهو ديوان "اذكريني يـــا إفريقيـــا" تتقلـــص مســـاحة الإفريقية فيه وتبرز ملامح الوجه العربي للهم القومي للشاعر ، وفي الوقت ذاته تزداد رؤيته الإفريقية شفافية وصفاء وإنسانية ، ويوشيها لون مــــن التعـــاطف الحميم حتى مع مظاهر الضعف والتخلف في القارة ، التي صـــب عليـــها فـــي الديوانين السابقين جام غضبه ؛ ففي قصيدة "رسالة إلى الخرطوم" [٢١] يفيـــض الشاعر حبه الدافئ على كل مظاهر الفقر في شعبه ، ولا يرى فيها إلا مظـــاهر عزة وإباء :

والشـــعب أعـــزل شـــعبي
هذا الجريـــح المصـــارع
رأيتـــه وهـــــو صـــــدر
عـــار يسـد الشـــوارع
عمـــــائم ووجـــــــوه
كأنـــها الفجـــر ســـاطع
وأذرع كـــــــــالصواري
كمئذنـــات الجوامـــــع

فأين من هذا التعاطف الحاني نغمة الإدانة الهادرة التي كان يطلقها الشـــاعر في وجه إفريقيا في الديوانين السابقين ، وخاصة الأول منهما ؟!

ولعل من الظواهر الدالة في هذا المجال أن نظرته إلى المجاهدين الجزائريين في هذا الديوان بدأت تتحرر من إسار الإفريقية لتتخذ طابعا إنسانيا عاما ؛ ففـــي

٢١ - اذكريني يا إفريقيا ، ص ٦٧ .

قصيدته "رسالة إلى جميلة" التي كتبها عن المناضلة الجزائرية "جميلة بو حريد"[٢٢] لا يسقط على جميلة أي ملمح إفريقي على العكس من قصيدته عن "بن بيلا" في الديوان السابق التي حرص في أكثر من موضع فيها على إثبات إفريقية بن بيلا .

وابتداء من ديوان الشاعر الرابع "الثورة والبطل والمشنقة" [٢٣] بدأت الملامح الإفريقية تتلاشى تماما من وجه الهم القومي للشاعر لتحتل هذا الوجه الملامح العربية ، بل بدأ هذا الوجه ذاته في رؤيا الشاعر يتداح في وجه أكثر رحابة وشمولا وهو وجه الهم الإنساني العام ؛ فديوان "البطل والثورة والمشنقة" يخلو من أي قصيدة تعبر عن الهم الإفريقي ، باستثناء قصيدة واحدة يمكن اعتبارها قصيدة تحتضن الهم العربي ، وهي قصيدة "تحت شمس الخرطوم"[٢٤] حيث لا ترد فيها أية إشارة إلى الخرطوم بعد العنوان ، وهي قصيدة موغلة في الرمزية تمتد منها أصابع الإدانة إلى بعض رموز واقعنا ؛ فهو يختم المقطع الأول منها الذي يحمل عنوان "العازف الأول" بقوله :

لكن هذا العزف ، هذا النغم الناشز لا يجوز

فرحمة بجيلنا يا قائد الأوركسترا العجوز

ويختم المقطع الثاني الذي يحمل عنوان "العازف الثاني" بقوله :

أنت الذي كنت إذا تصاعدت أدخنة الحريق

مئذنة عالية أو نجمة مقدسة

---

٢٢ - السابق ، ص ١١٠ .

٢٣ - صدرت الطبعة الأولى عن دار العودة ببيروت بدون تاريخ ؛ ولكن معظم قصائده مؤرخة بعامي ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ ، كما أنه يهديه إلى روح المناضل جمال عبد الناصر ، ويضمنه قصيدته في رثائه مما يعني أن الديوان صدر بعد عام ١٩٧٠ ، أو على الأقل في نهاية هذا العام ، ويحمل الغلاف الخارجي للديوان عنوان "الثورة والبطل والمشنقة" على حين يحمل الغلافان الداخليان عنوان "البطل والثورة والمشنقة" وهو أول ديوان للشاعر لا يعنونه بعنوان إحدى قصائده ؛ حيث لا توجد قصيدة في الديوان تحمل أيا من العنوانين.

٢٤ - البطل والثورة والمشنقة ، ص ٩٧ .

كيف غدوت تحت أقدام الرجال مكنسة

ويختم المقطع الثالث الذي يحمل عنوان "العازف الثالث" بقوله :

لا تتشح بالتغابي ، إني عنيتك أنت

أجل ، أدينك أنت

بلى ، فإنك خنت ، والخيانة موت

وأخيرا نطالع مقطعا تاليا للقصيدة يحمل عنوانا مستقلا "المتفرج الوحيد" وأظنه المقطع الأخير في القصيدة ؛ لأنه بمثابة تعليق على العازفين الثلاثة من المتفرج الوحيد الذي هو الشاعر نفسه :

اكتمل المشهد ، كل لاعب أقعى على آلته الخرساء أو طبلته المكسورة

ويختم الشاعر المقطع بهذا التحذير الدال في مضمونه وفي صياغته معا :

يا سيداتي ، سادتي ، إني أكاد أختنق

إني أرى ستائر الكعبة وهي تحترق

فرمز "ستائر الكعبة" له دلالته العربية والإسلامية الواضحة ، وبخاصة حين يأتي في قصيدة تحمل عنوان "تحت شمس الخرطوم" وقد استعمل الشاعر قبل هذا الرمز رمز قريش والبيت في المقطع الثالث :

الآن لا يولد الحي ولا يموت الميت

ولا تعود قريش تطوف حول البيت

ويلاحظ قارئ هذا الديوان والدواوين التالية أن شيوع الوجه العربي للهم القومي يتناسب طردا مع تقلص ملامح الوجه الإفريقي ، كما يلاحظ أن تلاشي ملامح هذا الأخير يتناسب طردا أيضا مع ابتعاد الشاعر عن المباشرة في التعبير ؛ حيث أخذت قصائده ابتداء من هذا الديوان تجنح إلى لون من الرمزية

الفنية الرفيعة ظلت تنمو وتتطور مع الدواوين التالية . وفي هذا الديوان يعبر الشاعر تعبيرا صريحا قويا عن انتمائه العربي

نحن العرب

عنترة العبسي فوق صهوة الجواد والفرس

يصرخ في الشمس فيعلو الاصفرار وجهها

وترجف الجبال رهبة ، وتجمد السحب

لأنه قهقه أو غضب

لأنه ثرثر أو خطب

لأنه النار التي تفرخ ذرات الرماد في الحطب(٢٥)

وإذا كان البحث قد وقف هذه الوقفة الطويلة أمام ملامح الوجه الإفريقي للهم القومي في شعر محمد الفيتوري فلأن شعر الفيتوري في المرحلة التي عرضنا لها كان أبرز تعبير عن هذا الوجه ، وإلا فملامح هذا الوجه لا تني تطالعنا من كل دواوين الشعراء السودانيين بدون استثناء ، ولكن من خلال مساحة أضيق ونبرة أهدأ من المساحة والنبرة اللتين تجلى بهما هذا الوجه في شعر الفيتوري، كما أن ملامح هذا الوجه تلاشت حتى من شعر الفيتوري نفسه ابتداء من ديوانه الرابع، أو يمكن أن نقول إنها أصبحت قسمة من قسمات الوجه العربي للهم القومي الذي بات شغل الشعراء الشاغل منذ نكبة ١٩٦٧ التي أحدثت جرحا لا يندمل في الوجدان العربي ، ولعلنا لاحظنا الأثر العميق الذي تركته هذه النكبة في وجدان الشاعر واهتماماته في أول ديوان له يصدر بعدها ، وهو "البطل والثورة والمشنقة" .

بل إننا وجدنا هذا الشاعر الذي كان ينافح بشراسة عن انغماسه في الانتماء الإفريقي واستغراقه في الهم الإفريقي إلى حد التوحد معه ، وجدناه في ديوانه "يأتي العاشقون إليك " وبعد أن رحب أفق رؤيته ينظر إلى هذا الموقف القديم

---

٢٥ ـ قصيدة "أغنية جوفاء" . السابق ـ ص ٤١ .

نظرة إنكار حانية "كلما عدت إلى قراءة قصائدي الأولى أكتشف كم كنت ساذجا وبسيطا في تصوراتي الطفولية التي كانت تقف بي عند حاجز اللون فلم أعرف إلا الآن أن ثمة حواجز أخرى تحول بين الإنسان وتاريخه الشخصي، وما بين الإنسان وكرامته الاجتماعية، وما بين الإنسان والإنسان"[٢٦] ولأمر ما حملت اعترافات الشاعر هذه عنوان "شهادات" ولأمر ما يختم هذه الشهادات بعبارة دالة، يعبر فيها تعبيرا سافرا وأليما عن هويته العربية، وعن انغماسه التام في صميم الهم العربي "نحن العرب الذين نقف على أعتاب القرن الواحد والعشرين، هل ترانا نقف بالفعل على أعتاب القرن الواحد والعشرين؟! هل تختصر الإجابة على هذا السؤال بعض عناصر وأسباب أزمتنا الشعرية المعاصرة؟!

وهكذا تجف مياه المحيطات كلها، ويقف أولئك النمطيون الحداثيون البنيويون الجدد يحركون مجاديفهم في الهواء، يقف واضعو تلك النصوص والقوالب المستوردة يدقون نواقيسهم بانتظار سطوع شمس الاستعمار الثقافي الجديد"[٢٧].

ودواوين الشاعر الأخيرة مثل: "شرق الشمس غرب القمر" "يأتي العاشقون إليك" "موت الليل موت النهار" تحتل المساحة العظمى من الرؤية الشعرية فيها قضايا الوطن العربي وهمومه التي لا تنفد.

ويلفت النظر في هذا المجال أن الصدور الفني عن الموروث العربي وتوظيف هذا الموروث في بناء قصيدته قد ارتبط ببداية انشغاله بالهم العربي وقد رأينا منذ قليل كيف وظف بعض الرموز التراثية العربية في النماذج التي أوردناها من ديوان "البطل والثورة والمشنقة" بل إنه في هذا الديوان الذي يؤرخ لبداية انشغاله بالهم العربي يورد معظم مقاطع القصيدة الطويلة

---

٢٦ - مقدمة ديوان "يأتي العاشقون إليك". طبعة دار الشروق. القاهرة وبيروت ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م. ص٩.

٢٧ - السابق. ص ١٢، ١٣.

"سقوط دبشليم" التي كان قد نشرها في كتيب مستقل عن منشورات نزار قباني ببيروت عام ١٩٦٨ ، والقصيدة كلها قائمة على رمزين تراثيين استمدهما الشاعر من كتاب "كليلة ودمنة" الذي عربه ابن المقفع عن اللغة الفارسية القديمة ، وهما شخصيتا "الملك دبشليم" و"الفيلسوف بيدبا"(٢٨) .

ولا شك أن ظاهرة التناسب الطردي بين الانشغال بالهم العربي والارتداد إلى الموروث العربي ظاهرة جديرة بالتأمل ، فنحن نجد أن أكثر شعرائنا اتكاءً على الموروث العربي وعودة إليه في تشكيل بنية خطابه الشعري هو في الوقت ذاته أكثرهم انشغالاً بالهم العربي وانغماسًا فيه وهو الشاعر أمل دنقل الذي يمكننا أن نقول بدون تجاوز إنه نذر شعره كله للهم العربي ، واتكاؤه على هذا الموروث العربي يطالعنا حتى من بعض عناوين دواوينه؛ فديوانه الأول يحمل عنوان : "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وديوانه الأخير يحمل عنوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس" وهو أحد ديوانين صدرا بعد وفاة الشاعر ، وما بين الديوان الأول والأخير صدر للشاعر أربعة دواوين أخرى هي على التوالي "تعليق على ما حدث" و"مقتل القمر" و"العهد الآتي" و"أوراق الغرفة ٨" ، وباستثناء ديوان "مقتل القمر" الذي سبقت الإشارة إلى أنه أقل دواوين الشاعر الستة احتفاء بالهم القومي نجد توظيف الموروث العربي هو الذي يمثل الأداة الأساسية في تشكيل بنية القصيدة في هذه الدواوين .

فمن الديوان الأول – "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" – يطالعنا إلى جانب وجهي زرقاء اليمامة وعنترة العبسي اللذين قام عليهما بناء القصيدة التي حمل الديوان عنوانها وجوه : الحجاج بن يوسف ، والحسين بن علي ، ويزيد بن معاوية ، والبرامكة ، ورايات أمية ، والروم ، وزياد ابن أبيه ، وعبد الرحمن الداخل ، والمماليك ، أبي موسى الأشعري ، علي ، معاوية ، أبي الطيب المتنبي، كافور الإخشيد ، سيف الدولة الحمداني ، المعتصم .

---

٢٨ – راجع تحليلاً للقصيدة في : د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . ص ٢١٥ – ٢١٨ .

ومن الديوان الثاني – "تعليق على ما حدث"[29] تطالعنا وجوه : الحسن الأعصم، قطر الندى ، خمارويه بن أحمد بن طولون ، إرم ذات العماد ، بدر البدور ، المعراج ، مسرور ، شهريار، شعرة معاوية ، خالد بن الوليد ، الخنساء، أسماء بنت أبي بكر، عبد الله بن الزبير ، شجرة الدر، الملك الصالح أيوب ، لويس التاسع ، صلاح الدين ، أما الديوان الرابع "العهد الآتي"[30] – فمعظم استدعاءاته التراثية فيه كانت لنصوص من التراث : من القرآن الكريم ، والحديث الشريف ، والشعر القديم ، بالإضافة إلى نصوص من الكتاب المقدس ، فضلا عن الشخصيات والوقائع التي ترتبط بهذه النصوص مثل شخصية يوسف عليه السلام ، وقميص عثمان ، وعمر بن الخطاب ، وهارون الرشيد ، والخوارج ، وأبي نواس ، والحسين ، وكربلاء ، والحمراء ، والبراق ، وشعرة معاوية .

وقد سبقت الإشارة إلى أن الديوان الأخير – "أقوال جديدة عن حرب البسوس" – لحمة بنيته الفنية وسداها شخصيات حرب البسوس .

أما ديوانه قبل الأخير "أوراق الغرفة ٨" وقد صدر بعد موته أيضا فتطالعنا منه وجوه : ابن نوح ، قاضي القضاة ، سائس خيل الأمير ، نوح عليه السلام ، صلاح الدين الأيوبي ، صقر قريش (عبد الرحمن الداخل) ، امرأة العزيز ونسوة المدينة ، جعفر بن أبي طالب ، بنات الأنصار ، كعب بن زهير .

وقد نجح الشاعر في أن يجعل كل هذه الوجوه التراثية تعانق أدق دقائق الهم العربي المعاصر وتتفاعل معه وتعبر عنه وتستثير لدى المتلقي أعلى درجات التجاوب مع خطاب الشاعر الذي أدرك مدى ما يمكن أن يحققه توظيف هذا التراث المشترك من استجابة لدى المتلقين ، وكان قد لجأ في بعض مراحل

---

٢٩ – صدرت طبعته الأولى عن دار العودة ببيروت عام ١٩٧١ .

٣٠ – صدرت طبعته الأولى عن دار العودة ببيروت عام ١٩٧٥ .

رحلته الشعرية إلى استرفاد بعض التراثات الأخرى خارج إطار التراث العربي الإسلامي، بما في ذلك التراث الفرعوني القديم، الذي استعار منه بعض الوجوه التاريخية والأسطورية مثل أحمس وإيزيس وأوزوريس ، بالإضافة إلى التراث الإغريقي والروماني القديم الذي استعار منه شخصيات وأحداثا مثل بنيلوب وسبارتاكوس وطروادة ، وبعض تراثات الكتاب المقدس مثل شخصية المسيح عليه السلام، ويوحنا المعمدان ، وسالومي ، ويوسف ، وزليخا .. إلخ ؛ ولكنه لم يلبث أن أدرك أن كل هذه التراثات – بما فيها التراث الفرعوني – لا تستثير في وجدان المتلقي أي استجابة ، وقد عبر عن هذا الإدراك في أكثر من حديث أجرى معه ؛ ففي حديث له مع جمال الغيطاني نشر في جريدة "الثورة" العراقية في ٧٦/٩/٣٠ ، وأعيد نشره في كتاب "أحاديث أمل دنقل" يقول : "كل التراث المصري القديم أصبح مجرد معابد وهياكل قائمة في الصحراء لا تحمل انعكاسًا وجدانيًا حقيقيًا على مشاعر الناس.. سألت نفسي عن جدوى الاهتمام بتراث ثقافي لا يعيش إلا في دائرة العقل؟! إذن يمكننا القول إن التراث الحقيقي الذي يعيش في وجدان الناس هو التراث العربي الذي يأخذ أحيانًا شكل التراث الإسلامي" (٣١) .

وفي حديث له مع اعتماد عبد العزيز نشر في مجلة "إبداع" عدد أكتوبر ١٩٨٣ بعد وفاة الشاعر ولعله كان آخر حديث يدلي به ، يقول : "كل الذين كانوا ينادون بأن مصر مصرية فقط ، أو مصر التي تنتمي إلى حوض البحر الأبيض حدث إحياء لهم ، ووضعوا من جديد في غرفة الإنعاش ليصبحوا أعلامًا للثقافة الجديدة، برغم أنهم انتهوا وكفوا عن الإبداع نهائيًا وحدث تركيز إعلامي عليهم ، مما أدى بالتالي إلى أن يشعر الإنسان العربي بالعقم ؛ لأن مصر بطبيعتها وثقافتها وإسلامها وأبطالها القوميين هي دولة عربية ، فالمصري يعتبر أن بطله الوجداني خالد بن الوليد وليس أحمس" (٣٢) .

٣١ – أحاديث أمل دنقل ، ص ٥١ .

٣٢ – مجلة "إبداع" أكتوبر ١٩٨٣ ، ص ١١٧ .

وبمقدار عمق إدراك الشاعر لما تمتلكه معطيات التراث العربي والإسلامي من رصيد وجداني في أعماق المتلقي العربي ، كان يدرك أيضًا الوظائف الفنية والنفسية لاستدعائه هذه المعطيات ؛ يقول في حديث له مع نبيل سليمان نشر في الملحق الأدبي لجريدة "الثورة" السورية في ١٩٧٧/٥/١٢: "إن الهدف الرئيسي من العودة إلى التراث ليس هدفًا فنيًا فحسب ، وإنما هو في جوهره إيقاظ الشعور بالانتماء إلى أمة ، إيقاظ الشعور بأصالة الحضارة"[٣٣] ويقول في حديث آخر له مع جهاد فاضل ، نشر في مجلة "آفاق عربية" بغداد ، عدد تشرين الثاني: ١٩٨١ : "أنا أعتقد أن العودة إلى التراث هي جزء هام من تثوير القصيدة العربية ، وهذا الاستلهام يلعب دورًا هامًا في الحفاظ على انتماء الشعب لتاريخه ؛ ولكن يجب التنبيه إلى أن العودة للتراث لا يجوز أن تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي كي نصل إلى الحاضر استشرافًا للمستقبل" [٣٤] .

ولذلك لم يأل الشاعر جهدًا في توظيف كل عناصر التراث هذا التوظيف الواعي لتحقيق هذا الهدف المزدوج : الفني والوجداني .

في قصيدة بارعة له بعنوان "الخيول" [٣٥] يوظف الشاعر الخيول بكل ما ارتبطت به في الوجدان العربي من مشاعر العزة والزهو والانتصار بسبب دورها المجيد في الفتوح والمعارك، ومن خلال المقابلة بين هذه الدلالات المختزلة في اللا شعور العربي الجمعي وبين ما آل إليه أمر الخيول في الواقع العربي المعاصر يبرز الشاعر مدى الهوان والانحدار الذي وصل إليه الحاضر العربي . ويثير في النفوس الزهو والاعتزاز بالماضي المجيد ، لا لكي نسكن فيه كما يقول الشاعر ، وإنما لكي نخترقه وصولاً إلى الحاضر ، لكي نصنع مستقبلاً موازيًا لذلك الماضي وجديرًا بالانتساب إليه .

---

٣٣ – نقلاً عن "أحاديث أمل دنقل" . ص ١٠١ .

٣٤ – السابق . ص ١٠٩ .

٣٥ – أوراق الغرفة (٨) . ص ٦١ .

يقول الشاعر في بداية القصيدة مصورا أمجاد الماضي من خلال تصويره لدور الخيول فيه :

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنابك

والركابان ميزان عدل ، يميل مع السيف حيث يميل

وينتقل الشاعر بعد ذلك مباشرة إلى الطرف الآخر للمفارقة التي أقام عليها بنية القصيدة بإبراز الوجه الآخر للخيل ، الوجه المعاصر الذي فقدت فيه الخيل دلالات الازدهار والشموخ ، وهو يبدأ في تصوير ذلك الوجه عن طريق السلب: حيث يسلب عن الخيل – في صورتها المعاصرة – ما ارتبطت به في الوجدان العربي المسلم من دلالات القوة والانتصار حتى لقد أقسم الله سبحانه وتعالى بها في القرآن الكريم في سورة سميت بإحدى صفات الخيل وهي "سورة العاديات" : **{والعاديات ضبحا * فالموريات قدحا * فالمغيرات صبحا}** . [العاديات ١ – ٣] .

والشاعر ينفي عن الخيل المعاصرة التي تمثل الطرف الآخر للمفارقة صفات الخيل التي أقسم الله سبحانه وتعالى بها في سورة العاديات :

اركضي أو قفي الآن أيتها الخيل

لست المغيرات صبحا

ولا العاديات كما قيل ضبحا[٣٦]

٣٦ – الضبح هو الصوت الذي تحدثه الخيل حين تعدو ، ولا شك أن الشاعر كان غير موفق في استخدام عبارة "كما قيل" التي قد تحمل في بعض دلالاتها عدم الاحترام الواجب للنص القرآني ، وبالإضافة إلى هذا الاعتبار الديني الذي لابد من إبرازه فإن العبارة – على المستوى الفني الخالص – قد أضعفت من جلال الوجه التراثي للخيل الذي يحرص الشاعر على إبرازه ليحقق سلبه عن الصورة المعاصرة للخيل الوظيفة الفنية والنفسية المرجوة .

وعقب ذلك يعدل الشاعر عن أسلوب السلب ويلجأ إلى تقديم مجموعـــة مـــن الصفات والسمات التي تميز الخيل المعاصرة ، وتثير في النفس معاني الأســـى المرير؛ فلم تعد هذه الخيل تخيف أحدا حتى الأطفال وتدفعهم إلى مجرد التنحـي عن طريقها ، وأصبح جنود الحرس يحاولون بعث الروح في جسد الذكريـــات الهامد فيستخدمون الخيل في مواكب الاحتفالات لتحمل الطبـــول التـــي يدقـــون عليها، وصارت الخيل صورا باهتة أو هياكل محنطة في المتاحف ، أو تمـــاثيل من الحجر يمتطيها الأبطال التاريخيون وتزدان بها الميادين ، أو أراجيح مـــن الخشب يلهو بها الصغار ، أو دمي من الحلوى يشتريها أبناء الأغنياء في مناسبة المولد النبوي، على حين يكون نصيب الأطفال الفقراء صنع دمي من الطين لهذه الخيل، أو وشما على الأذرع لا حياة فيه ..

ولا طفل أضحى

إذا ما مررت به يتنحى

وها هي كوكبة الحرس الملكي تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات

بدق الطبول

اركضي كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف

صيري تماثيل من حجر في الميادين

صيري أراجيح من خشب للصغار الرياحين

صيري فوارس حلوى بموسمك النبوي ، وللصبية الفقراء حصانا مـــن الطين

صيري رسوما ووشما تجف الخطوط به مثلما جف في رئتيك الصهيل

ولا يفتأ الشاعر يفتنُ في التقاط الملامح التي تحدد الوجه المهزوم الخائر المعاصر للخيل بعد أن حدد وجهها التراثي المجيد في مجرد لقطات سريعة مركزة تُفجر في وجدان المتلقي كل ما ارتبط بالخيل من دلالات الانتصار والقوة والشموخ والنبل وهو نبع غني زخار يكفي لتفجيره هذه الاستدعاءات السريعة المركزة التي بدأ الشاعر بها القصيدة ليتم بعد ذلك الحوار والتفاعل بين هذا الوجه الناصع وبين الوجه المعاصر الذليل الذي تتبع الشاعر بدأب وعبقرية دقائق ملامحه ليثير عن طريق ذلك كله الإحساس بالمفارقة الأليمة في نفس المتلقي ؛ ليصبح أكثر وعيًا بماضيه وحرصًا على الانتماء إليه ، ويصبح في الوقت ذاته أكثر ضيقًا بحاضره وحرصًا على تجاوزه إلى مستقبل أكثر عزة ، مستقبل يطاول الماضي ولا يسكنه .

والتناسب الطردي بين الانشغال بالهم القومي والعودة إلى التراث واضح في دواوين الشعراء السودانيين وضوحه في دواوين إخوانهم المصريين ، ولو أخذنا ديوان "بكائية على بحر القُلْزُم" [٣٧] لسيد أحمد الحردلو نموذجًا وهو واحد من أكثر الدواوين السودانية احتضانًا للهم العربي وحفاوة به نجد الاستدعاءات التراثية العربية تطالعنا من كل قصائد الديوان ، وتتراوح هذه الاستدعاءات ما بين إشارة تراثية عابرة يوظفها توظيفًا رمزيًا في صورة جزئية وبين بنية مركبة تتألف من مجموعة من العناصر التراثية وتمثل إطاراً متكاملاً لقصيدة .

في قصيدة "سفر الخروج" التي يتحدث فيها عن أحزان بيروت بعد أن انتهكها اليهود وطردوا المقاومة الفلسطينية منها يقول الشاعر :

ها هي بيروت عبر المنارات والموج تغرق في حزن أرملة

بقروا بطن فارسها ، مضغوا كبده .. [٣٨] .

٣٧ – نشر دميتير . تونس ١٩٨٥ .

٣٨ – بكائية على بحر القلزم . ص ٧ .

فيستدعي ما تم في غزوة أحد من بقر بطن حمزة رضي الله عنه بعد استشهاده ، وإخراج كبده ، وقيام هند بنت عتبة بمضغها ، تشفيا مما فعله بأهلها في غزوة بدر ، وتتكرر هذه الإشارات التراثية السريعة في أكثر من قصيدة .

ولكنه يبني قصيدتين من أهم قصائد الديوان بناء لحمته وسداه التوظيف الرمزي لبعض معطيات التراث ؛ أولاهما هي قصيدة "الماضي والمضارع"(٣٩)، وواضح من العنوان طبيعة البنية التراثية للقصيدة ، والشاعر يقصد بالمضارع الحاضر العربي في مقابل الماضي ؛ حيث يبني القصيدة على تفجير مفارقة ساخرة مريرة بينهما ؛ ففي المقطع الأول من القصيدة يسأل الخزرج :

يا معشر الخزرج

صفوا لي الحرب

كيف تقاتلون من يبدأ بالعداء

ويستبيح مدن الأطفال والنساء

قال كبيرهم :

نرميه بالنبل وبالرماح ، ثم نمشي بالسيوف حتى يسقط الأعجل منا أو من العدو

فنحن أهل حرب

وحين يتجه في مقطع القصيدة الثاني إلى العرب المعاصرين (من الخليج الثائر إلى المحيط الهادر) بالسؤال نفسه يكون الجواب :

قال خطيبهم :

نحرض الجرائد الصفراء

---

٣٩ – السابق ، ص ١٥ .

ونعرض السيوف في المذياع والتلفاز

ونحسن القصائد العصماء

ثم نجلد البعض

فبعضنا جاسوس

وبعضنا كابوس

وبعضنا ينخر فيه السوس

أما القصيدة الثانية "بكائية على بحر القلزم" [٤٠] وهي آخر قصيدة في الديوان، وأطول قصيدة فيه أيضا ، وهي التي استمد الديوان منها عنوانه ، فتتضح لنا بنيتها التراثية من العنوان ؛ حيث اختار الشاعر للبحر الأحمر الاسم الذي شاع له في التاريخ العربي "بحر القلزم" وبناء القصيدة يقوم على نفس المفارقة التي قام عليها بناء القصيدة السابقة بين الماضي المجيد المنتصر يوم كانت :

.. .. السفن العربية تنشر فوق البحار القلوع

تعود محملة بالتوابل والعاج والآبنوس من الهند واليونت

طالعة في أعالي البحار

وهابطة في المرافئ بالفوز والربح والانتصار

ويوم كان :

.. .. رمل السواحل متكئا فوق سجادة العربي ، أشاهد وجه علي وخالد بن الوليد ، وطارق بن زياد ، وأيوب مصر ، وعنترة العبسي، أشاهد جيشي لا تغرب الشمس فوق مضاربه[٤١] .

---

٤٠ – السابق ، ص ٥٤ .

٤١ – يلاحظ تفشي الخلل العروضي في كثير من أبيات هذه القصيدة وسواها من قصائد الديوان .

وبين الحاضر المهزوم بعد أن استباح الغزاة السواحل العربية والمدن العربية وكل المقدسات العربية والإسلامية :

ها هم على ساحليك يعودون ؛ روما ، وفرنسا ، بطالمة ، ويهود

وها هم بنجران ذات الأخاديد ، و{النار ذات الوقود}

وها هو أبرهة الحبشي يحاصر مكة بالمنجنيق ، وبغداد حاضرة الشرق مذبوحة للوريد

وها هي كل مداخلك الآن مسدودة بالمغول ، وكل مخارجك الآن محروسة بالتتـــــار

وقد ولع الشعراء الذين عبروا عن الهم القومي بتوظيف هذه المفارقـــة بيـــن الماضي والحاضر ، وعلى الرغم من وحدة الأساس الفني الذي تقوم عليه هـــذه المفارقة ، ووحدة الوظيفة النفسية لها فقد تعددت أطرها وصورها بتعدد الشعراء الذين وظفوها ؛ بل بتعدد القصائد التي تقوم على هذه المفارقة لـــدى الشـــاعر الواحد كما اتضح من النماذج التي عرضناها .

ولعله اتضح من وقفتنا التي طالت أمام هذا البعد من أبعاد القصيدة العربيـــة المعاصرة في مصر والسودان – وهو الهم القومي – الارتبـــاط الوثيـــق بيـــن مرجعية المضمون ومرجعية الشكل في هذه القصيدة .

٢ – البعد الاجتماعي ؛ صوره وروافده :

شغل الاهتمام بالبعد الاجتماعي الشعراء العرب المعاصرين فـــي كـــل مـــن مصر والسودان منذ بداية المرحلة التي حددناها ؛ بل قبل هذه البداية بكثـــير ، فموقف الشاعر من قضايا مجتمعه وهمومه يعد بعدا أساسيا من أبعـــاد الرؤيـــة الشعرية لدى الشعراء العرب عموما منذ بداية عصر النهضة ، مع تفاوت متوقع

في درجة هذا الاهتمام ومرجعيته ما بين مرحلة وأخرى ، وما بين طائفة وأخرى، بل ما بين شاعر وآخر ؛ فمن الطبيعي أن يكون لكل أيديولوجية رؤيتها الخاصة وتصورها الخاص لقضايا المجتمع ، ومن الطبيعي أن يعبر كل شاعر ينتمي إلى فكر سياسي أو اجتماعي ما عن موقف الفكر الذي ينتمي إليه من هذه القضايا ، بل حتى أولئك الشعراء الذين لا ينتمون إلى اتجاه فكري معين لابد أن يكون لهم أيضا موقفهم الخاص من قضايا المجتمع ومشكلاته وهمومه ، ونتيجة لهذا كله تعددت الرؤى ، وتعددت المرجعيات بالنسبة لهذا البعد من أبعاد الرؤية الشعرية ، وتعددت من ثم التجليات .

على أننا مع تعدد الروافد وتنوعها يمكننا أن نرصد الأثر الواضح لتأثير الواقعية الاشتراكية في هذا المجال ، وخصوصا في فترة البداية ؛ حيث وصل تأثير أدبياتها حتى إلى أولئك الشعراء الذين لم يكن لهم انتماء ماركسي .

أما الشعراء الذين كان لهم انتماء ماركسي معروف سواء في مصر أم في السودان فمن الطبيعي أن تكون الواقعية الاشتراكية وفلسفتها ومبادئها هي المرجعية الأساسية لشعرهم في هذا المجال ، ومع احترام جميع هؤلاء الشعراء لهذه المرجعية فقد حاول بعضهم أن يدير معها نوعا من الحوار – الفني على الأقل – وأن يتمثل مبادئها تمثلا واعيا ثم يعيد إفرازها في صورة تلائم مجتمعه، ولا تمحو خصوصية رؤيته ، على حين اكتفى البعض الآخر بترديد الشعارات الاجتماعية والسياسية التي يرفعها شعراء الماركسية وكتابها ونقادها العالميون، حتى سقطت هذه الشعارات في هوة الابتذال لفرط تكرارها والإلحاح عليها .

وكان شعراء السودان – في مرحلة البداية – أوضح تأثرا من شعراء مصر في هذا المجال ، وقد تجلى هذا التأثر أوضح ما يكون في ديوان "قصائد من السودان"[٤٢] للشاعرين جيلي عبد الرحمن وتاج السر الحسن ؛ حيث انشغل

---

٤٢ – صدر الديوان في عام ١٩٥٦ عن دار الفكر في القاهرة ، وهي إحدى الدور التي اهتمت بنشر الأدب والفكر الماركسيين ، وقد كتب مقدمة الديوان الشاعر والكاتب الماركسي المعروف كمال عبد الحليم .

الشاعران في هذا الديوان يتبنى الموضوعات التي دأب الأدب الماركسي على الانشغال بها ، من تصوير حالة البسطاء من العمال والفلاحين ، ومظاهر كدحهم وشقائهم وبؤسهم ، وجشع الطبقات العليا المستغلة ونهبها لثمار كدح أولئك البؤساء ، مع التغني بالغد المشرق المنتظر الذي ينتظر أولئك المكافحين ، وتمجيد كفاح الشعوب وتمردها ضد القهر والاستغلال والاستعمار ، والتغني بالسلام .. وغير ذلك من الموضوعات التي لا تني تطالعنا من الخطاب الأدبي الماركسي ، وخصوصا في مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي التي شهدت ذروة تأثير الفكر الماركسي على الشعراء العرب – والأدباء العرب عموما – والتي كان ديوان "قصائد من السودان" من أوضح ثمارها .

في هذا الديوان تتعدد قصائد الشاعرين التي تصور مظاهر حياة البؤس التي تعيشها الطبقات الفقيرة الكادحة سواء في المدينة أم في القرية ، وتتحدث عن مظاهر كدهم وتعبهم الذي لا يجنون من ثماره شيئا ، وإنما تجني الثمار الطبقة المستغلة ، كما تتردد في هذه القصائد الكثير من مفردات معجم الخطاب الأدبي الماركسي ، كما تطغي على هذه القصائد نبرة تقريرية زاعقة نلمسها في الكثير من النتاج الشعري للشعراء الماركسيين في هذه الفترة ؛ حيث شغلهم الاهتمام بالمضمون عن تجويد الجانب الفني والعناية به .

في أولى قصائد الديوان "شوارع المدينة" (٤٣) يصور جيلي عبد الرحمن في صورة تقريرية مباشرة حياة العمال في الأحياء الفقيرة بالمدينة ، وما يسود هذه الحياة من شظف ومسغبة وما يسفحونه من عرق ويبذلونه من جهد يحصد الأغنياء ثماره :

شوارع المدينة المخضوبة البيوت بالدخان والزيوت

حاراتها الجرداء في أحنائها الشقاء

---

(٤٣) قصائد من السودان . ص ٩ .

واليأس والرجاء

والحزن والسرور

قهقة "الشغيلة" المحنية الظهور

محمومة الصدور

في مصنع يدور

وتعبث الأضواء للقصور للفجور

تشيد الجسور والرخام

لكن على الرغم من كل هذا الشقاء وهذا البؤس فإن هؤلاء المكافحين – وتلك قيمة أساسية في الخطاب الماركسي – مصرون على مواصلة الكفاح ، واثقـون من نصرهم الحتمي في النهاية ، ومن أن الغد لهم ؛ حيث يختم الشاعر القصيدة:

شوارع المدينة المخضوبة البيوت بالدخان والزيوت

تعيش في أعماقها ، تعيش لا تموت

ويواصل جيلي تصويره لحياة الفقراء في المدينة في قصيدة "أطفـال حـارة زهر الربيع"[(٤٤)] لينتقل بعد ذلك إلى حياة الفلاحين فـي قصيـدة "الغجـر فـي قرية"[(٤٥)] وقصيدة "عزاء في قرية"[(٤٦)] ؛ ولكـن فـي صـورة أقـل تقريريـة ومباشـرة وأقرب إلى روح الشعر من القصيدتين السابقتين ، يقول مثـلاً فـي قصيدة "عزاء في قرية" :

وتلوح أكوام المنازل وهي ترقد كالفؤوس

صدئت كحظ النائمين بها ، وشاخت كالنفوس

وتراقصت كواتها بالضوء ، كالأمل العبوس

---

(٤٤) السابق ، ص ١٣ .   (٤٥) السابق ، ص ١٩ .   (٤٦) السابق ، ص ٣١ .

ويختم القصيدة بالأمل نفسه الذي يختم به القصيدة السابقة ، ولكن في نبرة أكثر شفافية ، وأغنى بالقيم الشعرية :

ودلفت والقمر الطروب يذيب أحزان الشجر

والظلمة الدكناء تخلى الدرب ، يرغمها القمر

تنسل والنور الدفوق يسوقها بين الحفر

أما تاج السر فيصور في قصيدة "عطبرة" [٤٧] التي تكاد تتحول إلى بيان ماركسي كدح أبناء هذه المدينة رغم حياة البؤس التي يعيشونها ، ويتغنى بأسماء بعض الرموز الماركسية السودانية :

مدينة الحديد واللهيب

مدينة الشغيلة الأحرار والنضال

تناثرت من حولها المداخن الطوال

.. ..

وعندما تقبل المطارق السندان

وتنزف الدماء

ويستطيل اليوم كالظلال في الغروب

تعود أذرع الرجال

تمتد ما وراء عتمة البحار

تعانق العمال في مصانع النسيج

في لانكشير

---

(٤٧) السابق ـ ص ٦٠.

وغلبة ملامح الخطاب الماركسي على القصيدة أوضح من أن تحتاج إلى إشارة ، أما تصويره لحياة الكادحين في القرية فيطالعنا من أكثر من قصيدة في الديوان ، مثل قصائد "الكاهن" (٤٨) و"القمر" (٤٩) و"الكوخ" (٥٠) وغيرها .

وقد ظل الشاعران في دواوينهما التالية أصدق معبرين عن المرجعية الواقعية الاشتراكية للبعد الاجتماعي في رؤية الشاعر السوداني المعاصر وإن كانت رؤيتهما في الدواوين التالية قد أصبحت أكثر شفافية وإنسانية وبعدا عن المباشرة والتقريرية ، وخاصة لدى الشاعر جيلي عبد الرحمن الذي عانق البعد الاجتماعي في رؤيته الشعرية في دواوينه الأخيرة أبعادا أخرى أكثر رحابة وعمقا ؛ بحيث أصبح البعد الاجتماعي في هذه الرؤية مجرد خيط شعوري أو فكري في نسيج شعري معقد .

في قصيدة "هجرة إلى جنان الخبز"(٥١) من ديوان "بوابات المدن الصفراء" التي يهديها إلى محجوب عثمان عبد الرحمن يتخلى البعد الاجتماعي عن تجسداته الزاعقة المباشرة التي كانت تطالعنا من "قصائد من السودان" وينساب رقراقًا ممتزجًا بمجموعة من الأبعاد التاريخية والوجدانية التي تضفي عليه عمقًا ورحابة كنا نفتقدهما في قصائد الديوان الأول :

كقامة النخيل يا طرهاقة

والصبر صمت الناقة

إن معابد الصحاري النوب

في جهنم تذوب

.. ..

---

(٤٨) السابق . ص ٤٩ . (٤٩) السابق . ص ٥٥ . (٥٠) السابق . ص ٥٨ .

(٥١) بوابات المدن الصفراء . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٤ . ص ٩٧ .

الحلم لا ينساب مثل هاتف الظلال

تهد قامتي العنزات والعيال

والخلد بعد اللحد والجنائن الخفاقة

في قهوة بحي عابدين

النوب يحتسون الشاي من سنين

نحن الفراعين .. الخدم

يا أيها المتوج الجبين

والنخيل تضطرم

على قصور السادة ، القوادة ، الرقراقة

وطرهاقة – كما يقول تعليق للشاعر على الاسم – من أشهر ملوك النوبة ، وقد اختار الشاعر النطق الشعبي للاسم . وهكذا لا يني البعد الاجتماعي يطالعنا خفيًا وادعًا من بقية قصائد الديوان .

أما تاج السر فظلت رؤيته الاجتماعية – رغم ما اكتسبه من شفافية وعمق – أسيرة النبرة الخطابية الزاعقة في بعض جوانبها ، وظلت بعض القصائد التي تجسد هذه الرؤية يغلب عليها ترديد الشعارات الماركسية المباشرة ؛ ففي قصيدة "أكتوبر"(٥٢) مثلاً من ديوان "القلب الأخضر" يعلو صوت الشاعر بمثل هذه الهتافات :

اكتوبر عدت كما انطبعت في البحر تصاوير حمامة
غصن الزيتون على المنقار وطيف حياة وسلامة
لينين الخالد وجه العصر وروح الشعب المقدامة

(٥٢) تاج السر الحسن : القلب الأخضر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة . ص ٣٧ .

أنفـــاس عـــادت أفراحًـــا وغنـــاء نســـمع أنغامـــه

***

أنـــا مـــن إفريقيًـــا بلـــدي تشـــويها نـــيران الأصفـــاد
لكـــنّ يـــديْ الســـــوداوين تمردتـــا عـــبر الـــوادي
عانقتـــا موســـكو والصيـــــن وكـــل بـــلاد الأمجـــاد

وتظل هذه النبرة العالية تطرق أسماعنا من معظم قصائد الديوان التي يمكـن من خلال تصفح عناوينها أن نسمع أصداء هذه النبرة : "أضواء على الظـلام" "فلتتحرر أنجولا" "إلى شعبي" "الأحلام الميتة" "المدينة العتيقـة" "إلـى الرفـاق الأميركيين" "أغنية آسيا وإفريقيا" "الشاعر والطغـاة" "إلـى موزمبيـق" "نحـن واللافتة"(٥٣) .

وإلى جوار هذين الشاعرين اللذين كان نتاجهما النمـوذج الأظـهر للتـأثر بالواقعية الاشتراكية نجد مجموعة أخرى من الشعراء الرواد للقصيدة السـودانية المعاصرة تأثروا على نحو أو آخر بمبادئ الواقعية الاشـتراكية وشـعاراتها ؛ ولكن لم يبلغ تأثر خطابهم الشعري بها وبأدبياتها ما بلغه تأثر شعر جيلي وتـاج السر . ومن هؤلاء الشعراء محيي الدين فارس ومحمد الفيتوري وصلاح أحمـد إبراهيم ومحمد المكي إبراهيم وسواهم من الذين شغلهم الهم الاجتمـاعي علـى تفاوت في مدى انشغالهم بهذا الهم من ناحية ، ومدى تأثرهم بالواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى .

ويقول الدكتور عبده بدوي في كتابه القيم عن "الشعر في السودان" عن هـذه المجموعة من الشعراء ، وعن سر اتجاههم إلى الواقعية الاشـتراكية "عاشـوا جميعًا في الخمسينيات ، وتعاطفوا مع الواقعية الاشتراكية بحكم ظروف الفقـر

(٥٣) السابق ، صفحات ٢٣ ، ٥٢ ، ١١١، ١١٢ ، ١١٥، ١٢٠ ، ١٣٥ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٤ على التوالي .

التي كانت تحكم حياتهم ، وانبهاراً بهذا الاتجاه الذي كان يستهوي الشباب بعد توقف الحرب ، فقد كان هؤلاء الشبان راغبين في تغيير حياتهم وفي تغيير ظروف الحياة من حولهم ، ومن ثم رأيناهم يوغلون في هذا الاتجاه على مستويات ، فهم جميعًا قد أسهموا في تقديم الواقع الكريه الذي كان يحيط بهم ، وهم جميعًا قد تغنوا بالعدالة الاجتماعية ، وبانتصارات تحت رايات الثورات ، وبالأمل في التغيير ، وقد وقف وراءهم بعض النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه مشجعين ومبشرين بشعر جديد يولد من معاناتهم الحقيقية" (٥٤) .

ويقول خالد حسين أحمد عثمان عن نفس المجموعة وتوجهها الفني : "ظهرت في الخمسينيات في مرحلة ما بعد الحرب مدرسة عرفت آنذاك بالواقعية الاشتراكية ، وقد كان بروز المعسكر الاشتراكي كتحد عظيم للعالم الرأسمالي التقليدي بعد الحرب قد ألهب مشاعر كثير من المثقفين الذين كانوا يناضلون ضد الاستعمار ، ووجدوا في هذه القوى الجديدة حليفًا ضد هجمة الغرب ، وقد كان نواة هذه المدرسة في الشعر السوداني مجموعة من الشبان الذين كانوا يدرسون في مصر ؛ ومن أبرز هؤلاء الشبان كان جيلي عبد الرحمن ، تاج السر الحسن، محمد مفتاح الفيتوري ومحيي الدين فارس ومبارك حسن خليفة . وقد احتفى بهؤلاء الشبان دعاة الواقعية الاشتراكية في مصر وفي العالم العربي واحتضنوهم ، ولم تكن هذه المجموعة تتميز بتوجهها الاشتراكي وحده ، وإنما تتميز بأنها أول مجموعة من الشعراء السودانيين تتبنى الأشكال الشعرية الجديدة التي كانت قد بدأت تظهر كتيار في العالم العربي"(٥٥) .

---

(٥٤) د. عبده بدوي : الشعر في السودان . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت سلسلة "عالم المعرفة" العدد (٤١) – جمادى الآخرة ١٤٠١ هـ / مايو ١٩٨١ . ص ٢١٦ ، ٢١٧ .

(٥٥) خالد حسين أحمد عثمان : الشعر العربي المعاصر في السودان . معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين . المجلد السادس (دراسات في الشعر العربي المعاصر) . مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري . الطبعة الأولى ١٩٩٥ . ص ٢٤٠ .

أما في مصر فقد سبق التأثر بالواقعية الاشتراكية تأثر الشعراء السودانيين ببضع سنوات ، بل إن الشعراء والأدباء المصريين المنتمين إلى الواقعية الاشتراكية أمثال كمال عبد الحليم ومحمود أمين العالم وزكريا الحجاوي وغيرهم كانوا هم الذين احتضنوا مجموعة الشعراء السودانيين من رواد القصيدة العربية المعاصرة الذين عاشوا في مصر فترة من حياتهم ، ونشروا نتاجهم الأول فيها برعاية الكتاب والنقاد والشعراء الماركسيين كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

ولكن ينبغي التنويه إلى أن تأثير الواقعية الاشتراكية في نتاج الشعراء السودانيين كان أوضح منه في شعر المصريين الذين سبقوهم إلى التأثر بالواقعية الاشتراكية ، كما نرى لدى الشاعر الكبير عبد الرحمن الشرقاوي الذي كان أحد رواد التجديد في مجال القصيدة العربية المعاصرة في مصر ، ويذكر اسمه إلى جانب أسماء صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهما ، وإن كان تأثيره في هذا المجال لم يبلغ قوة تأثيرهما بسبب توزع اهتمامه على عدة مجالات إبداعية كالرواية والقصة والمسرحية وغيرها ، وقد بلغ في بعض هذه المجالات – وبخاصة في مجال المسرحية والرواية والتراجم الإسلامية – شأواً رفيعًا ومتميزًا أخمل ذكره في مجال الإبداع الشعري .

وقد كان البعد الاجتماعي في شعر الشرقاوي يمتزج دائمًا بالبعد السياسي ، وكان يغلب على خطابه الشعري مهاجمة الامبريالية الأميريكية ، وكشف زيف دعاواها الديمقراطية وفضح نزعتها الاستعمارية . وقصائده في هذا المجال تغلب عليها نبرة إدانة عالية ، وجنوح إلى المباشرة والتقريرية .

وقد كتب قصيدة طويلة بعنوان "رسالة من أب مصري إلى الرئيس الأمريكي" تعد من أوائل القصائد التي كتبت على نظام الشعر الحر ؛ فقد كتبها في باريس عام ١٩٥١ وإن كانت لم تنشر إلا في عام ١٩٥٣ ؛ حيث صدرت

في كتيب مستقل في القاهرة ، ثم في بيروت تحت عنوان "خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس ترومان" (٥٦) .

وفي هذه القصيدة ترتفع نبرة الإدانة للرئيس الأمريكي حتـــى تقـف علـــى مشارف الهجاء :

كفى أيها الهمجيّ الرهيب

ويا لفحة من بقايا ذنوب

ويا خفقة من هُوى الغروب(٥٧)

كما تتفشى فيها الخطابية والثرثرة التي تعد سمة من سمات شعر الشـــرقاوي الغنائي؛ فهو مثلاً يسرد علينا بداية تعرفه بروسيا من خلال حوار عـــاصف دار بينه وبين مدرس الجغرافيا – عندما كان طفلاً – حول خريطـــة روســـيا فـــي الأطلس الجغرافي ، ويصور لنا مدى انزعاج مدرس الجغرافيا ومدى غضبـــه لسؤاله الطفلي البريء عن عدم شرحه لجغرافية روسيا؛ حيث يدور بين الطفـــل والمدرس هذا الحوار الذي تطغى عليه النثرية والثرثرة :

وندرس جغرافيا ذات عام ، ونعرف كل مناخ الدول

وألمح في أطلسي دولة ، ومن فوقها حمرة تشتعل

ولم يك أستاذنا قد أشار إليها ، وقد فرغ المنهج

فخيل لي أنه قد نسى

وقلت له : قل لنا ما المناخ ، وكيف التضاريس في روسيا

فقال وقد جحظت عينه من الرعب : ما تلك يا أهوج ؟

---

(٥٦) انظر : عبد الرحمن الشرقاوي : من أب مصري ، وقصائد أخرى . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢٩ .

(٥٧) السابق . ص ٢٨ .

وخيل لي أنني قد غلطت فقلت : أليس اسمها روسيا ؟

فزمجر وهو يقول : اخرس

فلم أنبس[٥٨]

والقصيدة بعد ذلك حافلة بالحديث عن جرائم أمريكا وشرورها التي غطت أرجاء العالم .

وبعد أكثر من ربع قرن يعاود الشاعر الكرة مرة أخرى فيكتب قصيدة مطولة أخرى بعنوان "رسالة إلى جونسون" في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، وكان جونسون أيامها رئيسًا للولايات المتحدة التي دعمت إسرائيل – كشأنها دائمًا – حتى استطاعت أن تلحق بالعرب هذه الهزيمة الثقيلة . وفي هذه القصيدة تعلو النبرة العالية وتمتد حتى تقتحم حدود الهجاء والسباب الصاخب :

أنا لست أقرئك السلام ، فلا سلمت

ولأنت أقسى لعنة كتبت على قدر السلام

ولأنت وصمة عصرنا الوضاء ، وصمته الزرية

يا عار دنيانا تخلف من عصور البربرية

من أي أغوار الجحيم أتيت ؟! ويحك ، لم أتيت؟!

من أي كهف مذنب الظلمات جئت ؟ وكيف جئت؟ [٥٩]

ومعظم قصائد الشرقاوي التي ترصد هذا البعد الاجتماعي تدور حول كفاح الشعوب وتضحياتها جموعا وأفرادا من أجل حريتها ، ومن أجل صنع غد أفضل ، ومعظم قصائده المنشورة في مجموعتيه "من أب مصري وقصائد

---

(٥٨) السابق . ص ١٩ ، ٢٠ .

(٥٩) عبد الرحمن الشرقاوي : تمثال الحرية وقصائد منسية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٨ . ص٤١ .

أخرى" و"تمثال الحرية وقصائد منسية" تدور حول تجربة السجن التي عاشها قبل الثورة وبعدها .

على أننا نجد الرؤية الاجتماعية أكثر تبلوراً وتحدداً لدى بعض الشعراء المنتمين إلى الواقعية الاشتراكية في مصر أمثال محمود أمين العالم ومحمد مهران السيد ونجيب سرور ، وسواهم ؛ حيث يكثر في شعر هؤلاء الحديث عن الطبقات المسحوقة ، وكفاحها ، وعن الطبقات الاجتماعية وضرورة إزالة الفوارق بينها ، يقول محمود أمين العالم في قصيدة "أغنية" :

من زيف وجه الحق ، وأبطل وجه الباطل

هو من كفر بأن الإنسان سواء

هذا بيت الداء

قالوا : بل هذا محو للحرمات

لفروق الطبقات

قلنا : لا حرمات أزلية

لا طبقات أصلية

في النفس الإنسانية

بل حرمات طبقات مصنوعة

موضوعة(٦٠)

ويقول في موضع آخر من نفس القصيدة ساخرًا من هذا التفاوت الظالم بين إنسان يربح وإنسان يكدح ، أو على حد تعبيره إنسان الربح وإنسان الكدح :

---

(٦٠) محمود أمين العالم : أغنية الإنسان ، دار الجمهورية للصحافة ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

هيا نرجع للحسبة

لنحدد بالدقة ميزان النسبة

فنقول بإنسانين اثنين :

إنسان الربح ، وإنسان يكدح كي يربح إنسان الربح

إنسان الربح ، وإنسان الكدح[٦١] .. إلخ

والديوان في مجمله عبارة عن قصيدة واحدة متعددة الأناشيد يحمل الديوان عنوانها "أغنية الإنسان" والمحور الأساسي للقصيدة هو رفض هذه الثنائية بين إنسان الكدح وإنسان الربح ، رفض أن يشقى إنسان ويكد ويجوع ليتخم آخر ويكنز ، وعلى الرغم من أن هذه مقولة إنسانية عامة فإنها من الأدبيات الأساسية للخطاب الشعري لشعراء الواقعية الاشتراكية ولها جذورها الفلسفية الأصيلة في نظريتهم . ويعلن الشاعر في المقطع الأخير لأغنيته الشاملة الذي يحمل عنوان : "أغنية النهاية والبداية" أن أغنيته ستظل تتجدد مهما صادفها من عقبات وفوض عليها من تضحيات حتى :

يصبح كل الناس سواء

في أرض بكر

تتدفق بالتاريخ وبالشعر

والناس جميعا شعراء

وبهذا يتفجر مجد الإنسان الخلاق الأغنية

يبدأ تاريخ الإنسان "الفرد – الإنسانية" [٦٢]

---

(٦١) السابق . ص ٩٤ .

(٦٢) السابق . ص ١٤٠ .

وفي ديوانه الثاني "قراءة لجدران زنزانة" يعزف الشاعر على الأوتار نفسها التي عزف عليها في ديوانه الأول لتصدر عنها تنويعات على نفس الألحان التي كان يعزفها في ذلك الديوان الأول ؛ التغني بالإنسان وكفاحه ، ورفض الظلم بكل صورة وأشكاله ، وتصوير مظاهر البؤس والشقاء التي يفرضها القهر على طبقة دون طبقة .

ويمتزج في هذا الديوان البعد الاجتماعي بالبعد السياسي أو الوطني في بعض القصائد كما في قصيدة "حكاية مستحيلة" التي تصور نفسه فيها يجلس متهمًا أمام محقق مدقق مقطب رزين في اليوم السادس من شهر حزيران عام ألف وتسعمائة وتسعة وتسعين وهو يجيب على أسئلة المحقق :

جريمتي يا أيها المحقق المدقق الرزين أنني حزين

حسبت أنه في بدء عامنا الجديد ينبغي أن يسقط المطر

يطهر الأرض التي دنسها مستعمر قذر

حسبت أنه في بدء عامنا الجديد تشرق الشمس ويبزغ القمر

تستيقظ الحياة في أسرَّة الخذلان والحذر

يجري الهواء بالنقاء بالنماء في الحقول في العقول دونما حذر

وينزل الحكام عن موائد الحكم إلى منازل .. قرى .. حفر

لما نزل في عصرنا نعيش في العصر الحجر

وتختفي المزايدات والمناقصات والمضاربات في سوق البشر (٦٣)

وفي القصيدة الأخيرة من الديوان "العرس" يصور ما تلاقيه الطبقة الكادحة من ظلم وما تعانيه من شقاء ، ولكنه على يقين من أن النصر لها في النهاية :

---

(٦٣) محمود أمين العالم : قراءة لجدران زنزانة - وزارة الإعلام - بغداد ١٩٧٢ - ص ٤٠ ، ٤١ .

أتأمل ماءك يا نهر النيل

يتحدر من عين التاريخ دموعًا

يتحدر من عيني رجل مجهول

يجلس في شطك يتضور جوعًا

يستجدي الرحلة والقوت

وعلى خضرتك يموت

أتأمل ماءك يا نهر النيل

يتحشرج في صدر الملاح

في صدر العامل والفلاح(٦٤) .. إلخ

وواضح من النماذج السابقة أن شعر العالم يعاني من نفس العيوب التي تعاني منها معظم نماذج شعر الواقعية الاشتراكية – وأدبها عمومًا – والمتمثلة في غلبة المباشرة والتقريرية ، والاهتمام بالمضمون على حساب البنية الفنية وإن حاول أن يستر الثرثرة اللغوية بنوع من استعارة التكنيكات الفنية من بعض الفنون الأخرى ، والاقتصاد في استعمال الشعارات التي شاع استخدامها لدى شعراء الواقعية الاشتراكية حتى ابتذلت .

وثمة صوت آخر من أصل الأصوات التي عبرت عن تيار الواقعية الاشتراكية في القصيدة العربية المعاصرة في مصر ، ولكنه لم يلق ما هو جدير به من شهرة ومكانة لأنه اعتصم بكبريائه النبيل لم يسفح كبرياءه على أعتاب ناقد أو كاتب، وعلى الرغم من إحساسه العميق بالغبن والمرارة لم يدفعه هذا الإحساس إلى أن يهبط يومًا من آفاق ترفعه الشامخة ، ذلك هو الشاعر محمد مهران السيد الذي يمتزج البعد الاجتماعي في رؤيته الشعرية بأبعاد الرؤية

(٦٤) السابق ، ص ١٤١ .

الأخرى ، يتفاعل معها وتذوب ملامحه في ملامحها ، ولذلك يندر أن نجد في خطابه الشعري تلك الشعارات الصاخبة التي تطالعنا من شعر الكثيرين ممن عبروا عن هذا التيار ، إذا ما استثنينا بعض الصور التي كانت تطالعنا على استحياء من بعض قصائد مجموعاته الأولى ، مثل قصيدة "شيء جديد" من مجموعة "بدلاً من الكذب" التي يهديها إلى أرضنا الأم :

تلك التي درجت على النوم العميق

كسلى يغالبها النعاس فلا تفيق

وعلى لحون ربابة الماضي السحيق

وحنين مزمار سجين

من قلب آلاف السنين

وخوار أبقار عجاف

ورنين فأس في الضفاف

.. ..

شيء جديد

ماذا هنالك من جديد ؟

الأرض يوقظها الحديد

ويهزها "الجرار" في صخب عنيد(٦٥)

فنهاية القصيدة تحمل نبرة خطابية لا تخطئها الأذن من تراث أدبيات الواقعية الاشتراكية ، ومثل ذلك يمكن أن يقال أيضًا عن قصيدة "طوبى للحب" وإن كانت تنساب في نبرة أكثر شفافية وعذوبة وأقل ضجيجًا وصخبًا :

---

(٦٥) محمد مهران السيد : بدلاً من الكذب . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ . ص ٢٣ ، ٢٤ .

طوبى للساعات تعُد

وتشد

تتقدم لا تعرف غير المد

طوبى لضجيج الترس

يطحن أغلال الأمس

وخوار الهمس

ويطرز أعلام العرس (٦٦)

ومثل ذلك أيضًا يمكن أن يقال عن آخر قصائد المجموعة "رسائل في أغسطس" مثل المقطع السادس الذي يقابل فيه الشاعر بين وظيفة الشعر ووجهته في الماضي ووظيفته ووجهته في الحاضر ؛ ففي الماضي :

الشعر كان لكل من صك النقود

وبنى على النيل القديم

قصرًا بتقطيب الهموم

"كافور يا شمس الوجود"

أما في الحاضر فقد أصبح الشعر :

لعواطف الإنسان ، للصاروخ ، للقمر الجديد

ولعزم بنّائي السدود

لحمامة بيضاء في برج هناك بقريتي(٦٧)

---

(٦٦) السابق ، ص ٧٦ .

(٦٧) السابق ، ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

أما في المجموعات التالية فقد أصبحت رؤيته الاجتماعية أكثر وعيًا وتحددًا ، وفي الوقت ذاته أكثر بعدًا عن التقريرية والمباشرة رغم بساطتها التعبيرية الواضحة ؛ في قصيدة "عفوًا ، أنا لا أعطيك الحكمة" من مجموعة "ثرثرة لا أعتذر عنها" يخاطب الوطن معاتبًا ، ومحذرًا .. ومقدمًا له حكمته التي اكتسبها من تجربته الطويلة ، والتي حاول أن يسترها بهذا العنوان المراوغ – فنيًا – "عفوًا .. أنا لا أعطيك الحكمة" .

زادك مذ كنت الدم

مذ شبت هذي الأرض عن الطوق

تشرب ما يرشح من تعب الأجساد الخشنة

وتعاف الأطباق المنزلقة من فوق ..

صورة بارعة تتضح بالعتاب على موقف الوطن من أبنائه ؛ حيث لا يعيش إلا على كدح الكادحين وعرقهم ، أما كنوز المستغلين – الأطباق المنزلقة من فوق – فإنه يعافها ، ومن ثم فإنه يرفع في وجهه صيحة تحذير من أن يفلت أولئك المستغلين واللصوص :

فلترفع رأسك يا وطني فوق اللجة ورذاذ الأيام الجهمة

ولتثبت عينك في قاع المرآة الحمراء

حتى لا تفلت منك وجوه عصابات المافيا

وهواة الأنتيكات

والبذخ الهاروني المستورد

من صف السيارات البراقة كفصوص الماس

حتى السيجار ، وعطر الليل المتشرنق داخل فقدان الإحساس (٦٨)

---

(٦٨) محمد مهران السيد : ثرثرة لا أعتذر عنها . دار الموقف العربي . القاهرة ١٩٧٨ . ص٢١ ، ٢٢ .

وحتى عندما كانت تتردد في هذه المجموعة بعض الشعارات من أدبيات الواقعية الاشتراكية فإنه كان يغلفها بجو عاطفي رقراق وموسيقية عذبة ترطب بعض ما فيها من جفاف وجمود ؛ ففي القصيدة السابقة نفسها يعبر عن حبه الدافق لبلاده في كل ظروفها وأحوالها ، مرددًا بعض شعارات الواقعية الاشتراكية ، لكن القارئ لا يكاد يحس – لفرط عذوبة الجو النفسي الذي يثيره الشاعر وفرط دفئه – بما في هذه الشعارات من خطابية وعلو نبرة :

وأنا أهواك شادوفًا ومحراثًا وفأسًا ومواويل حزينة

ونجوعًا لم تذق طعم السكينة

ورجالاً يدفنون العمر في قلب "المكينة"

آه يا حبي الذي داسته أقدام العواهر

في اختلاجات الليالي المستكينة

.. ..

يا بلادي (لك حبي وفؤادي)

مجلسًا في الظل ، أو منفى نحاسي الجدار

زورقًا يمضي الهوينى ، أو حطامًا في القرار (٦٩)

ذلك هو تأثير الواقعية الاشتراكية في البعد الاجتماعي من أبعاد الرؤية الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان ، على أن هناك تجليات أخرى لهذا البعد تستمد مرجعيتها من روافد أخرى غير الواقعية الاشتراكية ، وبعض هذه التجليات ترتد مباشرة إلى مفهوم العدالة الاجتماعية في الإسلام ، والقيم الاجتماعية التي تدعو إلى التعاون بين الناس ، وفكرة المساواة

(٦٩) السابق ـ ص ٢٨ .

التي تقوم على أساس "كلكم لآدم وآدم من تراب" وفكرة الحق المعلوم في أموال الأغنياء للفقراء ، وغير ذلك من القيم الإسلامية التي تعكس رؤية الإسلام الإنسانية للبعد الاجتماعي .

وممن صدروا عن هذه المرجعية في القصيدة المعاصرة في مصر الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل ، وهو واحد من الشعراء الذين ظلوا يبسطون ظلهم العريض على كل حركات التجديد الشعري في مصر - بل في العالم العربي كله - على امتداد أجيالها وتياراتها . وقد كان لمحمود حسن إسماعيل منذ وقت مبكر رؤية اجتماعية واضحة على قدر كبير من التبلور ، وهذه الرؤية ترتد - في بعض مكوناتها - إلى طبيعة التكوين الديني والريفي لفكر الشاعر ووجدانه ؛ ولذلك نجد البعد الاجتماعي في قصائده كثيرًا ما يمتزج بالبعد الديني امتزاجًا فنيًا بارعًا ، ويتمثل هذا الامتزاج "في الحرص على إبراز جوهر الإسلام الوضيء ، وتنقيته مما قد يرين عليه من صدأ الزيف والتكلف والرياء ، وإظهار طابعه الإنساني وعمق حرصه على كرامة الإنسان وسعادته ومن ثم فإننا نجد قصيدتين متتاليتين في الديوان [ديوان "لابد"] تفضحان مظاهر التدين الزائفة التي تتستر برداء الإسلام وهي أبعد ما تكون عن الإسلام لكفرها بالإنسان وعدم إحساسها بهمومه ومتاعبه وآلامه . وأولى هاتين القصيدتين هي قصيدة "بين الله والإنسان" التي يدين فيها الشاعر أولئك "الذين دميت جباههم من السجود وعميت قلوبهم عن الإنسان" فاستغرقوا في مظاهر صلاة مرائية لم تفتح أعينهم على آلام الفقراء ، ولم تجعلهم يدركون سر الدمعة الذي يذرفها الفقير ليسقي بها خريفه العطشان (٧٠) .

يقول الشاعر في هذه القصيدة :

---

(٧٠) على عشري زايد : محمود حسن إسماعيل وعالمه الشعري الفريد . (ديوان لابد - طبعة دار المعارف ١٩٨٠) ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

إن كنت لا تعرف سر دمعة يذرفها الفقير

يسقي بها خريفه العطشان في لهاثه المرير

فيزرع الوهم على جفونه بستانه النضير

ثماره دانية القطاف

ظلاله وارفة الضفاف

لكنها لا شيء حين ينحني ويبسط اليمين

حزينة مسكينة مقهورة الدعاء والأنين

تقول من حسرتها : رباه !

يا مسرعًا في خطوة الله

خفقة قلب تنقذ الحياة

إن كنت لا تبصر هذا السر في خشوعك القرير

فأي شيء نحوه سبّابة كذابة تشير (٧١)

أما القصيدة الثانية فتحمل عنوان "قبرة الإحسان" والشاعر يدين فيها "المرابين بالصدقات في خريف المساكين" كما يقول في تقديمه للقصيدة ، أولئك الذين يبطلون صدقاتهم بالمن والأذى ، ويظنون أنهم اشتروا الفقراء بما يدفعون إليهم من حقوقهم في مال الله الذي آتاهم .

وفي الدواوين التالية لديوان "لابد" امتزج البعد الاجتماعي بالبعد الديني امتزاجًا تامًا ، وغلفت الرؤية الاجتماعية في هذه الدواوين غلالة صوفية رقراقة صارت الطابع العام لنتاج الشاعر في دواوينه الأخيرة كلها .

---

(٧١) محمود حسن إسماعيل : ديوان "لابد" . ص١٠٩ ، ١١٠ .

أما في دواوينه التي سبقت "لابد" فكثيرًا ما كان البعـد الاجتمـاعي يتجلـى مستقلاً معبرًا عن وعي اجتماعي مرهف اكتسبه الشاعر منـذ بدايـة رحلتـه الشعرية نتيجة لنشأته الريفية ، ومعايشته لمظاهر البؤس والشقاء التـي كـانت تغشي حياة الفلاحين الكادحين وأصناف الظلم التي كانوا يعانونها .

في ديوان "قاب قوسين" – وهو الديوان السابق علـى "لابـد" مباشـرة فـي الصدور[٧٢] نلمس التجليات المباشرة للبعد الاجتماعي في مجموعة قصائد مثل : "جنازة الرق" و"ساعة مع الكوخ" و"أغنية من الكوخ" وغيرها .

في قصيدة "ساعة مع الكوخ" يصور الشاعر انتصار كفاح الكادحين على ظلم المستغلين وبغيهم ، وهو يرمز للكادحين بالكوخ الذي عاد إليه الشاعر "فـرأى ظلامه وأغلاله بقايا رفات ، تتضوأ على زوالها كرامة الإنسان" :

سلامًا تراب الكوخ ، ما عدت صاغرًا
لصولة جبار ولا خطو جائـر
تفجّر فيك البعث من كـل جانـب
ودارت رحاه في الربى والمخاضر
وما عاد ركب البغي يمشي ، كأنـه
على وجهك المسكين رؤيا مجازر
وأقعى جواد الظلم ، لا رمـح فارس
ولا شك مهماز زنيم الحوافـر
ولا شارب كالصقر ، يرمي بنظـرة
تدس فنون الختل طي المحاجـر

---

(٧٢) صدرت الطبعة الأولى من "قاب قوسين" عام ١٩٦٤ ، والطبعة الأولى من "لابد" عام ١٩٦٦ .

.. ..

.. ..

يمص حشاشات الأجير ويرتـــــوي

بدمع الحيارى من شــقيٍّ وعاثــر

ويسرق كحل العين إن شاء ظلمـــه

ولو كان خلقًا في جفون الحرائــر

ونهّاب أقـــــوات يلمّ حصادهـــا

ليتخم بالأســلاب جيب المقاصــــر

ينام قرير الظلم في بهــو قصــــره

وغارسها المحروم بين الحظائر(٧٣)

وإذا كان محمود حسن إسماعيل في مصر يمثل هذه القمة المتفردة التي لـم تطاولها – أو في أفضل الأحوال لم تتجاوزها – قمة في كل محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر ؛ حيث ظل دائمًا محتفظًا بمكانته المتفردة بالنسبة لكل حركات التجديد التي تبعته ، فإننا نجد محمد المهدي المجذوب بالنسبة للشعر العربي في السودان يمثل نفس النموذج ، فقد "عرف – كما يقول الدكتور عبده بدوي – كيف يمد ظله على كل التيارات" (٧٤) .

ويقول عنه خالد حسين أحمد عثمان : "هو حقًا نسيج وحده ، وهو ولا شك أطول قامة في الشعر السوداني ماضيه وحاضره ، هضم التراث وملك ناصيته ، استوعب الإرث الصوفي ، تشكلت داخله الذاتية السودانية انسيابًا دون تعسف ، وتجسد فيه المكان السوداني والإنسان السوداني بكل تفاصيلهما ، فعل ذلك في سهولة ويسر" (٧٥) .

---

(٧٣) محمود حسن إسماعيل : قاب قوسين . دار العروبة . القاهرة ١٩٦٤ . ص٥٣ ، ٥٥ .

(٧٤) د. عبده بدوي : الشعر في السودان . ص ١٩٤ .

(٧٥) خالد حسين أحمد عثمان : الشعر العربي المعاصر في السودان . ص٢٣٧ .

وقد درج المجذوب على تصوير الواقع الاجتماعي في الخرطوم في قصائد على قدر كبير من التفرد والطرافة ، له قصيدة مطولة عنوانها "شحاذ في الخرطوم" نشرت في كتيب مستقل [٧٦] يقدم من خلالها تجربته مع شحاذ ضرير في بنية شعرية طريفة يمتزج فيها الجد بالهزل ، والتألق التعبيري بالترخص والعفوية :

ووقف الشحاذ ، في يديه صرخة وقرعة ، وطمع منكسر الأنفاس

دموعه العمياء لم يسجلوا غناءها الجميل

وأذناه تريان زحمة البنك وتنفضان قسوة الخطى نافرة عنه

وتمسكان رحمة الخطى مقبلة عليه

.. ..

الله ربنا كريم

تصدقوا عليّ أهل الخير مما قسم الكريم يا كريم يا كريم يا كريم

صوت من القاع طفا ، شباكه ينشرها على غبار العابرين مسرعين

يكرر السؤال فاقعًا ، ملونًا ، مرقعًا ، متكئًا عليه تارة ، كأنه عصاه[٧٧]

ويدخل الشاعر مع الشحاذ في مجموعة من المشاغبات والمغامرات يرسم من خلالها أبعاد هذه الشخصية الاجتماعية ، وبعض صور السلوك الاجتماعي من خلال رصده لسلوك العابرين مع الشحاذ .

ويختم المجذوب القصيدة هذا الختام الساخر الماكر المخاتل الذي يترك القارئ في حيرة من أمره حول ما يريده الشاعر العبقري الساخر بهذا الختام البارع :

---

(٧٦) عن دار الثقافة للنشر والإعلان بالخرطوم عام ١٩٨٤ ، وقد كتبت القصيدة عام ١٩٦٩ .

(٧٧) محمد المهدي المجذوب : شحاذ في الخرطوم . ص ١٠٢ .

يا سادتي القراء .. هذه قصيدة من أجلكم موزونة بغير قافية

وقد يكون فيها عرج يصور الحال ، وهذا غاية البيان

وهذه دجاجة تنقّ ها هنا وها هنا ولا تبيض

فاستمعوا ، وحاذروا النقاد حملوا العدة ، لا تعطوهم أحذية جديدة

.. ..

إن كان شـــعبي أعمـــى

فليـــس لي مـــن خيـــار

غسلتُ عنّـــي ضوئـــي

بظلمة واستتـــــار (٧٨)

وقد برع المجذوب في رسم مثل هذه النماذج الاجتماعية ليصور من خــلال رسمه لملامحها بعض جوانب الواقع الاجتماعي ، ومن النماذج البارعة التـــي رسمها نموذج بائعة الكسرة في آخر قصيدة نشرها قبل وفاته في مجلة "الدوحــة" القطرية بعنوان "أم الناس" (٧٩) ؛ ذلك النموذج المكافح النبيل لتلك المرأة النبيلة:

يا بائعة الكسرة

ألقاك .. الشاش الأبيض بين يديك غمام نامت فيه لفائفك الغنّاء

يا سمراء

.. ..

يتمنى ثوبك هذا الأبيض ، وجهك يسفر لا كالبدر ولا كالشمس

ولكن من إيمانك

(٧٨) السابق ، ص ٢١ .

(٧٩) مجلة " الدوحة " – العدد (٧٣) ربيع الأول ١٤٠٢ هـ / يناير ١٩٨٢ م ، ص ١٠٧ .

الثوب السابغ درع بلادي ، لا الباروكة والفستان العاري

.. ..

يا راهبة السودان

يا أم الناس جميعًا ، لا يشرون الكسرة ، بل يجنون جمال صفائك

يزن الأعمال ، ولا يزن الأقوال يضيع بها الإنسان

أقبلت عليك أطهر نفسي من أعبائي

أتعلم منك الخير الكاسب

أتعشق حسنك والإحسان

وأضاحك فيك عزائي

٣ – البعد الروحي والفكري ؛ التجليات والمرجعية :

ولا يعني هذا البعد انشغال الشاعر فكريًا أو وجدانيًا بقضايا وهموم معينة ، وإنما يعني أن تكون هذه القضايا والهموم التي ينشغل بها الشاعر ويعانيها ذات طبيعة روحية أو فكرية ، يعني أن تكون مادة رؤيته الشعرية وموضوع تأمله الشعري من نبع فكري أو روحي .

وقد أخذ هذا البعد في معظم النتاج الشعري المعاصر في مصر والسودان طابعًا دينيًا إسلاميًا ، تجسد غالبًا في تجليات صوفية لدى عدد من كبار الشعراء في البلدين ، واحتل مساحة واسعة من أفق الرؤية الشعرية لبعض هؤلاء الشعراء حتى أصبح هو المكون الأساسي لهذه الرؤية ، وامتزج ببقية الأبعاد والمكونات الأخرى بحيث أصبح إطارًا روحيًا عامًا تتعانق في حضنه بقية الأبعاد والمكونات وتتفاعل .

والنموذج الواضح للشعراء الكبار الذين غلب هذا البعد على رؤاهم الشعرية الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل ، وخاصة في دواوينه الأخيرة التي تحولت رؤيته الشعرية فيها إلى سبحات صوفية شفافة تحلق في آفاق عالية من الصفاء والنورانية ، وأصبحت هذه الروحانية أفقًا تنجذب إليه وتدور في فلكه كل أبعاد الرؤية الأخرى ، حتى تلك الأبعاد التي تبدو للوهلة الأولى أنأى ما تكون عن الأفق الروحي لا يلبث هذا الأفق أن يجذبها إليه لتدور في فلكه .

في أولى قصائد ديوانه "صلاة ورفض" – ولنتأمل دلالة العنوان على ما نرمي إلى التعرف عليه من انجذاب كل أبعاد رؤية الشاعر إلى البعد الروحي ، حتى أشد هذه الأبعاد نأيًا عنه ، هذه الدلالة المتمثلة في الجمع بين الصلاة والرفض الذي هو أحد أضدادها النفسية على صعيد واحد – وهي قصيدة تحمل عنوان : "رفض الهزيمة" كتبها الشاعر عقب هزيمة ١٩٦٧ يعبر فيها عن رفضه لهذه الهزيمة ، يقول في أحد مقاطع هذه القصيدة :

ترفض مثلي أرض سمعت نجوى الله على شفتيها

أصغت ورنت ، ثم أضاءت حلك الدنيا من خديها

ثم تهادى خطو الرسل يدفّق نورًا بين يديها

عانق فيها كل نبي مر أخاه

وغدت كل حصاة فيها قدس صلاة

حين أتاها حادي النور يشق ضحاه

فوق سفين عبرت لُجّ الغيب ، وطارت دون شراع

غير نداء الأفق الأعلى سبّح في يمناه شعاع(٨٠)

---

(٨٠) محمود حسن إسماعيل : صلاة ورفض . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ . ص ٨ ، ٩ .

ويظل البعد القومي والسياسي على امتداد الديوان يتجسد في هذه التجليات الروحية ، ففي قصيدة "غضبة الثأر" [٨١] تتجلى انتفاضة روحه في صور إسلامية شتى : "طيرًا يغني ويوقظ كبر السنين ، ويهزج فوق اختلاج العصور بصوت يدوي أذانًا من الله هز القرون" "ويخترق الدهر في سُبحتين وسبابتين .. تعدان خطو الضياء المبين . على كل أرض دعاها الإلهُ فلبت نداه وكانت ثراهُ الأبيْ الأمين" "وكانت ضرامًا لرقّ الوجوه فما لسوى الله تجثر صلاة ويعنو جبين" إلى آخر هذه الصور والتجليات ذات الطابع الإسلامي الواضح .

وفي قصيدة "القدس تتكلم" [٨٢] يكون قسمه لاسترداد القدس : "بانعتاقة الإسراءِ. وطيرها العارج للسماءِ . من أغصني البيض ومن صفائي . ومن عناق الله في فنائي . مباركًا بقدسه فضائي" وعندما يتحدث عن أسر الأقصى يجعل العنوان "الأذان الذبيح"[٨٣] :

تلفت ، فما زال خطو النبي

يرش لك النور بالراحتين

ويسقيك إسراؤه في الظلام

رحيق القداسة من خطوتين

لتليها قصيدة أخرى عن "المسجد الصابر" [٨٤] ، وثالثة بعنوان "وجئت أصلي" [٨٥] كتبت بعد حريق الأقصى في ٣١ أغسطس ١٩٦٩ يقول فيها :

ورغم اندلاع الدجى كالبراكين حولي

ورغم الأعاصير ترمي خطاها بسفحي وجرحي وساحات هولي

أتيت أصلي

(٨١) السابق . ص ٣٣ . (٨٢) السابق . ص ٨٥ .
(٨٣) السابق . ص ٨٩ . (٨٤) السابق . ص ٩٥ .
(٨٥) السابق . ص ١٠٣ .

.. ..

وجئت إلى أولة القبلتين

وبنت السماء التي ضمت النور بالساعدين

وبيت الضياء الذي رشه الله بالراحتين

ضياءً وعطرًا وقدسًا وطهرًا ، ووحيًا يسبح في آيتين

وهكذا تتوالى كل القصائد أنغامًا صوفية رقراقة في هذا النشيد السماوي العذب ، ويتعانق الكل في واحد يذوب في وهجه النوراني كل الأفراد ، ويصبح الديوان وما تلاه من دواوين ترنيمة صوفية تحلق في آفاق سامقة من الروحانية والصفاء .

وللنزعة الروحية في السودان تراث صوفي عريق وثري يترك تأثيره العميق في التكوين الوجداني والفكري للشاعر السوداني وللإنسان السوداني عمومًا ، والظاهرة الصوفية شديدة التغلغل في شتى مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في السودان ، وكل المؤسسات الفكرية والسياسية والاجتماعية المؤثرة في تاريخ السودان نشأت في حضن الصوفية ، ومن ثم كان من الطبيعي أن يحتل البعد الصوفي مساحة واسعة من رؤية الشاعر السوداني ، وأن يمتزج ببقية الأبعاد الأخرى لهذه الرؤية ويضفي ملامحه عليها ، خاصة وأن الرموز الصوفية السودانية كانت في الوقت ذاته رموزًا سياسية واجتماعية وفكرية ، وتكفي الإشارة مثلاً إلى أن الإمام محمد بن أحمد المهدي الذي يعد من أبرز رموز هذا البعد الروحي في السودان هو في الوقت ذاته من رموز الكفاح القومي والثورة الاجتماعية ، ولهذا استخدم في القصيدة العربية المعاصرة في السودان رمزًا لكل هذه الدلالات مجتمعة ومتعانقة .

في قصيدة مطولة للشاعر أحمد التجاني بعنوان "أقوال متناثرة في حضرة الإمام محمد أحمد المهدي" (٨٦) يوظف الشاعر شخصية المهدي للإيحاء بكل هذه الدلالات :

وكنت لنا يا حبيب الجياع حضوراً عظيمًا ودرعًا وطوقًا

وكنت الأماني التي نشتهيها ، وكنت التحرر من كل قيد ، وكنت التقدم ضوءًا وبرقًا

ويتبعك النيل حتى تفيض علينا جهادًا وكدحًا وعشقًا

وراياتك المهدوية فينا ترفرف فوق الجياد الأصيلة

.. ..

تبعناك عبر بلاد تبايع وجهك فينا إمامًا عظيمًا ، فكنت لشعبك سيفًا همامًا

وعشت فقيرًا ، ومت فقيرًا .. ككل الذين اصطفوك إمامًا

وكنت لنا عنفوان العروبة في وجهها المسلم المستميت دفاعًا عن الراية العربية (٨٧)

وإلى جانب هذه النماذج التي يختلط فيها البعد الصوفي – والروحي عمومًا – بأبعاد الرؤية الشعرية الأخرى تصادفنا في نتاج الشعراء السودانيين المعاصرين نماذج أخرى تخلص لهذا البعد الروحي ، نماذج أكثر تركيبًا وتعقيدًا من هذا النموذج السابق الذي يجنح إلى نوع من المباشرة وبساطة التركيب ، ومن هذه النماذج بعض قصائد الدكتور محمد عبد الحي مثل قصيدة "معلقة الإشارات" وهي قصيدة شديدة التركيب ، يقول الشاعر عنها : " هي قصيدة استحدثت فيها

---

(٨٦) نشرت في كتيب مستقل عن دار الثقافة للنشر والإعلان بالخرطوم عام ١٩٨٤ .

(٨٧) أقوال متناثرة في حضرة الإمام محمد أحمد المهدي . ص ١٧ ، ١٩ .

ضربًا معاصرًا من المديح النبوي الذي تنشأت على فنونه وألحانه مثلمــا تنشــأ عليه جمهرة شعراء السودان" (٨٨) .

في الإشارة السادسة من هذه القصيدة "وهي الإشارة المحمدية" يقول الشاعر :

فاجأتنا الحديقة

فاجأتنا الحديقة انعقدت وردًا ونارًا في قلبها الأضواء

والخيول النورية البيضاء

.. ..

فاجأتنا الحديقة الزهراء

أشرقت في مركزها القبة الخضراء

وتوالت بشرى الهواتف أن قد ولد المصطفى وحق الهناء

واكتست بالنور الجديد من الشمس ابتهاجًا ، وغنت الأسماء

ويعلق الشاعر على هذا المقطع بقوله : "هذا شعر لك أن تسميه مدحًا نبويًــا تقليديًا أو معاصرًا لا يهم . واعتماد بحر الخفيف هنا كمحور يبتعد عنه الإيقــاع قليلاً تارة ويقترب تارة أخرى ليس استحداثًا بالمعنى المنبت للكلمة؛ بل إن فيــه رجعة واضحة هي نوع من تأكيد صلة هذا المديح النبوي المعــاصر بهمزيــة البوصيري، ويمكن أن يضاف إلى هذا في مجال الإشارة إلى المرجعية التراثيــة لهذا العمل عنوان القصيدة ذاته "معلقة الإشارات" الذي يستثير من خلال مكونيــه "معلقة" و"الإشارات" التراث الأدبي – المعلقات – والتراث الفلسفي والصوفــي – الإشارات – فضلاً عن المعجم الصوفي الذي يتكئ عليه الشاعر اتكاءً كبيرًا .

(٨٨) مجلة الشعر . القاهرة . العدد العاشر . أبريل ١٩٧٨ . ص ١٣٧ .

(٨٩) السابق . الصفحة ذاتها .

وفي قصيدة أخرى للشاعر عنوانها "مطالع الجمال : العنقاء ، الحمامة ، الملاك" يقول عنها الشاعر "هي قصيدة نبوية معاصرة أخرى" وإنه يستخدم فيها "تشكيلاً موسيقيًا أكثر تعقيدًا ودرامية من غنائية : معلقة الإشارات" (٩٠) . يبدأ الشاعر القصيدة بأبيات موحدة الوزن والقافية يقول فيها :

تخلق من نور السماء المنشّر

على شجر في ظلمة البدء مزهر

جمال جديد في ذرى الكون مسفر

بألوان طاوس على الأفق نيّر (٩١)

ينتقل بعدها إلى وزن المتدارك في شكله الحر ثم يختم المقطع ببيتين من الطويل متحدي الوزن والقافية ، وفي المقطع الثاني يراوح بين المتدارك والخفيف في شكلهما الحر ، وفي المقطع الأخير "الملاك" يراوح بين الأوزان الثلاثة – المتدارك والطويل والخفيف – في شكلها الحر :

لم تختارني أنا (من)(٩٢) **بين كل الأنام**
يا ملاك الكلام
ودون كثيف الماء في غامض الهوا
ملائكة تنحط فيه وتصعد
ظلال خلود النور ، فالبحر قبة
تلألأ بالأفلاك ، والأرض جنة
مفاتنها فوق الغصون توقد

(٩٠) السابق . ص ١٣٩ .

(٩١) د. محمد عبد الحي : قصيدة "مطالع الجمال : العنقاء ، الحمامة ، الملاك" مجلة "الدوحة" قطر . العدد ١٨ جمادي الثانية ١٣٩٧ هـ / يونيه ١٩٧٧ م . ص ١٤ .

(٩٢) كلمة (من) ساقطة ولا يستقيم الوزن ولا المعنى بدونها .

.. ..

حلقات تفجّرت ، حلقات شمسية قمرية

في سماء القصيدة

كل شيء طوالع وبوادر

مسحته بنورها ، شعشعته في مقامات سرها الأقدسية

شمس طه الرسول ، مركز هذا الشعر ، في الغيب والصفات الجواهر

ونجد ملامح صوفية – أو لنقل روحية – كثيرة متناثرة في مختلف دواوين الشاعر ، وبخاصة ديوانيه "العودة إلى سنار" و"حديقة الورد الأخيرة" .

وبعض رواد التجديد في مجال القصيدة العربية المعاصرة في مصر أخذت علاقتهم بالتجربة الصوفية طابعًا فنيًا أكثر منه وجدانيًا أو روحيًا ، يتجلى هذا الطابع في معظم الأحيان في مقابلة المعاناة الشعرية بالمعاناة الصوفية ، وقد أنفق الشاعر صلاح عبد الصبور صفحات كثيرة من كتابه "حياتي في الشعر"(٩٣) في تفسير الصلة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية مستخدمًا المعجم الصوفي ومراحل الرحلة الصوفية في شرح المراحل التي تمر بها عملية إبداع القصيدة . كما ضم ديوانه الأول – الناس في بلادي – قصيدتين من المهم الإشارة إليهما في هذا المجال وهما قصيدتا "الملك لك"(٩٤) ، و"أغنية ولاء" (٩٥) .

في القصيدة الأولى يصور بعض الروافد الروحية التي أسهمت في تشكيل وجدانه ، ممثلة في تلك النزعة الإيمانية الفطرية التي كانت تتسم بها أمه – وكل نساء الريف عمومًا – وكيف كانت كلما أحاق به خطر تهتف "باسم النبي" . ويختم الشاعر القصيدة بهذه الأبيات التي تترقرق خلالها صوفية عذبة :

---

(٩٣) نشر دار اقرأ ، بيروت ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣ ، ص ١٠ ، ٢٠ .

(٩٤) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي ، ط٦ ، دار الشروق ، القاهرة وبيروت ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م ، ص ٣٣ .

(٩٥) السابق ، ص ٦٧ .

أواحدتي في المساء الأخير

ألوب إلى غرفتي

ويزحم نفسي انبهار غريب

فأنظر يا فتنتي للسماء

ومن بابها الذهبي الضياء

يضيء الدجى بانهمار النجوم

ينور في وجنتيها السلام

وتصدح أجراسها بالفرح

وأفرح يا فتنتي بالحياة

وبالأرض ، بالملك ، الملك لك .

أما القصيدة الثانية "أغنية ولاء" فربما كانت أكثر دلالة في هذا السياق حيث يستعير فيها الشاعر بعض مفردات المعجم الصوفي ، وبعض شعائر رحلة الحج في تصوير تجرده في طلب الشعر :

خرجتُ لك

علّي أوافي محملك

كمثلما ولدت – غير شملة الإحرام – قد خرجت لك

.. ..

معذبي يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس السني حبوة التبيع

فإنني مطيع

وخادم سميع

.. ..

أليس لي بقلبك العميق من مكان

وقد كسرت في هواك طينة الإنسان

وليس ثمّ من رجوع

وقد ظل هذا البعد يداعب وجدان عبد الصبور على امتداد رحلته الشعرية ، حيث نجده في ديوانه – الثالث – أحلام الفارس القديم – الصادر في عام ١٩٦٤ يستعير شخصية من التراث الصوفي ليجعلها محوراً رمزيًا لواحدة من أهم قصائد هذا الديوان هي شخصية الصوفي "بشر الحافي" في قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي" وإن كانت قد حملها دلالات وهمومًا فكرية معاصرة لا تصلح ملامح هذا الصوفي لتحملها ، وفي العام نفسه الذي صدر فيه هذا الديوان يختار شخصية صوفية أخرى هي شخصية "الحسين بن منصور الحلاج" ليجعل منها بطلاً لمسرحيته الأولى "مأساة الحلاج" – إلى غير ذلك من الومضات الصوفية التي تتناثر عبر دواوينه الشعرية الستة .

وفي ديوانه الأخير "الإبحار في الذاكرة" يتجلى هذا البعد الصوفي في أكثر من قصيدة ، وإن كان يأخذ في معظم القصائد ذلك الطابع الفكري المتشكك – أو في أفضل الأحوال المتسائل – الذي يأخذه دائمًا في رؤية عبد الصبور . من هذه القصائد قصيدة "الموت بينهما" (٩٦) التي تأخذ شكلاً فنيًا جديدًا هو شكل الحوارية بين الشاعر وبين آيات من القرآن الكريم ؛ حيث يعبر الشاعر عن أصداء هذه الآيات في نفسه مستخدمًا معجمًا صوفيًا، بالإضافة إلى بعض المعطيات الدينية الأخرى مثل المأثور عن هبوط الوحي على الرسول عليه الصلاة والسلام ، وانقطاعه عنه ، ولجوئه عليه السلام إلى غار حراء قبل البعثة.. إلى غير ذلك من المعطيات الصوفية والدينية عمومًا .

ويدور الحوار بين الصوتين ؛ "صوت عظيم" – هو صوت القرآن الكريم – و"صوت واهن" – هو صوت الشاعر – على هذا النحو :

صوت عظيم :

﴿ والضحى . والليل إذا سجى . ما ودعك ربك وما قلى . وللآخرة خير لك من الأولى . ولسوف يعطيك ربك فترضى ﴾ .

(٩٦) صلاح عبد الصبور : الإبحار في الذاكرة . دار الوطن العربي بيروت ١٩٧٩ . ص ٥١ .

صوت واهن :

أين ؟!

أين عطائي يا رب الكون ؟!

ها أنذا أتعثر بين البابين

ها أنذا أسقط في المابين

قربت فأعطيت

حتى بللت الشفتين بماء التسنيم .. إلخ

وفي آخر قصيدة من قصائد هذا الديوان ، وهي قصيدة "تجريدات" ، بل في المقطع الأخير والأبيات الأخيرة في القصيدة والديوان ، وهو المقطع الذي يحمل عنوان "تجريدة ٣" (٩٧) . يحمل المقطع رؤيا صوفية شديدة الشفافية ؛ حتى ليبدو وكأنه نبوءة بصمت الشاعر الأبدي ، يقول الشاعر في هذا المقطع :

يا رب .. يا رب

أسقيتني حتى إذا ما مشت

كأسك في موطن أسراري

ألزمتني الصمت وهذا أنا

أغص مخنوقًا بأسراري(٩٨)

---

(٩٧) السابق . ص ١٠١ .

(٩٨) كانت القصيدة في الطبعة الأولى للديوان – نشر دار الوطن العربي – هي آخر قصائد الديوان ؛ ولكن طبعة الأعمال الكاملة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أعادت ترتيب القصائد في الديوان بحيث لم تعد قصيدة "تجريدات" هي آخر قصائده ، بل حلت محلها قصيدة "الموت بينهما" ولا أدري إذا ما كان الشاعر هو الذي أعاد ترتيب القصائد قبل وفاته في الطبعات التي تلت الطبعة الأولى وسبقت طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب حيث لم يتح لي الاطلاع إلا على هاتين الطبعتين ، وعلى أية حال فليس من حق أحد إعادة ترتيب القصائد في ديوان ما سوى الشاعر نفسه ، فقد يكون لهذا الترتيب من الدلالات ما لا يدركه الشاعر نفسه عند تبني هذا الترتيب ، وما قد تتكشف أسراره بعد حين ، كما هو الشأن بالنسبة لترتيب قصيدة "تجريدات" في "الإبحار في الذاكرة" آخر دواوين عبد الصبور .

ولكن ثمة شعراء آخرين امتزج في شعرهم الطـــابع الروحـــي والوجدانـــي بالطابع الفني لتأثير التجربة الصوفية ، ومن هؤلاء الشعراء فاروق شوشة الذي نشر مجموعة من القصائد – وخصوصًا في ديوانه "في انتظار ما لا يجـــيء" – يمتح فيها من النبع الصوفي رؤى وموضوعات وتجارب ، ويوظف في الوقـــت ذاته معطيات التجربة الصوفية في حمل أبعاد هذه الرؤى ، ومن هذه القصـــائد : "حال من العشق" و"بشرنا ثم تصوفنا" و"المغني والشيخ نظام الدين" و"شـــمس الله في قرطبة" .

في قصيدة "المغني .. والشيخ نظام الدين" التي استوحاها من زيارة لمدينـــة دلهي بالهند ومشاهدة المساجد والمزارات والآثار الإســـلامية فيـــها ، والجـــو الصوفي الذي يكتنف هذه المزارات ، وما تركته الحضارة الإسلامية من آثـــار خالدة هناك ، يمتزج الشعور الصوفي بالحس التاريخي بالأسى على ما آل إليـــه حال هذه الحضارة ، كل ذلك في بنية فنية روحية رفيعة المستوى يقول الشاعر:

يا الله

صوت يتردد في الصحن المهجور

فتميل مآذن توشك أن تركع

وتئن منابر كانت تسعى صوب إمام الدنيا والدين ، تهرول بين يديه

تلامس موطئ قدميه ، وتسبح في كلمات النور

تنكمش الآن ، وتقعي في الديجور

أخطو ، نخطو ، نتأمل قصر القلعة من خلل المحراب

هذا بهو الديوان العام ، وبهو الديوان الخاص ، وساح الرقص وحمام الملكة

.. ..

يا شيخ نظام الدين

يا وتد الأرض ، ويا أمن الدنيا

يا من نور الجلوة شمع مجالسه المشهودة

كأسك مفعمة بشراب العشق الأسمى

وبراقك يحملنا في دهليز الرؤيا

ينجينا من أسر الظلمة في ساح اللقيا

أيقظنا يا شيخ نظام الدين

إنا موتى[٩٩]

فالشاعر هنا لا يكتفي بمجرد توظيف المعجم الصوفي أو سواه من معطيات التراث الصوفي ، بل يتجاوز ذلك إلى معانقة الإحساس الصوفي في أخفى ومضاته وأدقها ، بحيث تمتزج خلجات المعاناة الصوفية بمكونات الرؤية الشعرية في هذه البنية الفنية المحكمة .

وإذا كان التراث الصوفي – والإسلامي عمومًا – هو الرافد الأساسي للبعد الروحي والفكري في القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان فإن ثمة شعراء نهلوا – إلى جانب هذا الرافد من موارد فكرية أخرى وافدة – مثل صلاح عبد الصبور الذي استغرق معظم صفحات كتابه "حياتي في الشعر" في

---

(٩٩) فاروق شوشة : في انتظار ما لا يجيء . مكتبة مدبولي . القاهرة . ص٩٠ ، ٩٢ والشيخ نظام الدين هو أحد الصوفية الهنود الذي عاش في دلهي في القرن الثالث عشر الميلادي ، وتوفي عام ١٣٢٥ م ، وله مزار في دلهي يؤمه أتباعه حيث يمارسون شعائرهم الصوفية ، وقصر القلعة هي "القلعة الحمراء" – لال قلعة – التي أنشأها السلطان شاه جهان بعد أن نقل عاصمته من "أجرا" إلى "دلهي" وبهو الديوان العام وبهو الديوان الخاص وساحة الرقص وحمام الملكة .. كل هذه آثار في القلعة لا تزال شاخصة إلى الآن .

الحديث عن المصادر الفكرية التي أسهمت في تكوينه الفكري ، والتي تمتد من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب ، ومن أقدم لحظة معروفة في تاريخ الفكر الإنساني إلى آخر تيار ثقافي وأحدث مفكر إنساني ، ابتداءً بكونفوشيوس في الصين ، وسقراط وأفلاطون وارسطو في اليونان ، وانتهاءً بجارودي في فرنسا، مروراً بكوليردج وشيللي ونيتشه وفرويد وإليوت وماركس وإنجلز وإبسن .. وغيرهم .. وغيرهم ، فضلاً عن الفلاسفة والمتصوفة والمفكرين والأدباء العرب والمسلمين الذين قرأ لهم وتأثر بهم .

وإذا سلمنا بأن روافد تكوين عبد الصبور الفكري كانت على هذا القدر من الثراء والتنوع – وحقيقة كان عبد الصبور من أوسع شعرائنا ثقافة – فإن تأثير هذه الروافد على نتاجه الشعري لم يكن عميقًا ، فبعض قصائده التي يمكن أن نلمس فيها بعض التأثير الوافد تكون أحيانًا صدى شديد المباشرة وعدم التمثل لما قرأه في المصادر الأجنبية ، لدرجة أنه كان يلجأ أحيانًا إلى وضع لافتات تشير للقارئ إلى المصدر الذي استمد منه ، وقد تكون هذه اللافتات داخل بنية القصيدة أو خارجها ؛ ففي قصيدة "بودلير" (١٠٠) مثلاً من ديوانه "أحلام الفارس القديم" يستعير البيت الذي ختم به بودلير مقدمته لديوانه "أزهار الشر" – Les Fleurs du Mal والذي يقول فيه (١٠١)

. Hypocrite Lecteur, Mon Semplable, Mon Frère!

وفي مقطع "مساءلات أخرى" (١٠٢) من قصيدة "فصول من كتاب الأيام بلا أعمال" يرد المقطع على هذا النحو :

يسألني بول إيلوار

عن معنى الكلمة

---

(١٠٠) ص ٣٩٧ من طبعة "الأعمال الكاملة" – الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(١٠١) Les Fleurs Du Mal, Ed. Club Des Libraires De France, 1951, P. 30 .

(١٠٢) ديوان " شجر الليل " – طبعة الأعمال الكاملة . ص ٥٢٩ .

"الحرية"

يسألني برت برخت

عن معنى الكلمة

"العدل"

يسألني دانتي أليجيري

عن معنى الكلمة

"الحب"

.. ..

تتزاحم اسئلتهمو حولي ، لا أملك رداً

أستعطفهم ، وأنام

أما في قصيدة "تنويعات" [١٠٣] في نفس الديوان فالشاعر يبدأ بوضع اللافتة خارج نص القصيدة مدخلاً إليها ؛ حيث يورد عبارة للشاعر الإيرلندي وليم بتلر ييتس ، تقول : "الإنسان هو الموت" وستكون هذه العبارة هي المحور الأساسي للمقطع الأول من القصيدة :

كان مغنينا الأعمى لا يدري

أن الإنسان هو الموت

لم يك ساقينا المصبوغ الفودين

يدري أن الإنسان هو الموت

والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين

(١٠٣) السابق ، ص ٥١٧ .

لم تك تدري أن الإنسان هو الموت

لكني كنت بسالف أيامي قد صادفني هذا البيت

"الإنسان هو الموت"

ولكن الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة يشعر بأن اللافتة التي وضعها خارجها قد لا تؤدي مهمتها في إرشاد القارئ على النحو المرجو فيضع له لافتة أخرى داخل المقطع ذاته ؛ حيث يخاطب بيتس :

يا وليم بتلر بيتس

كم أضنيت يقيني بفكاهتك الأسوانة

بذكاء القلب المتألم

ولكننا لا نعدم في النهاية أن نجد قصائد أخرى للشاعر نجح فيها في تمثل النصوص والأفكار والروافد التي استمد منها ، وأن يعيد إبداعها في صورة بعيدة عن مثل هذا العرض السطحي المباشر الذي تعرفنا عليه في النماذج السابقة ، ومن هذه القصائد : "الظل والصليب" وبعض مقاطع قصيدة "أقول لكم" المطولة من ديوان "أقول لكم" و"مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" و"مذكرات الصوفي بشر الحافي" من ديوان "أحلام الفارس القديم" وكثير من قصائد ديوانيه الأخيرين : "شجر الليل" و"الإبحار في الذاكرة" .

٤ – البنية الفنية ؛ أدواتها وآلياتها :

البنية الفنية للقصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان ثمرة مباشرة للتفاعل الخلاق والمستمر بين تراثات القصيدة العربية الفنية وبين الإنجازات الفنية الحديثة في مجال القصيدة الغربية والفنون الغربية عمومًا أدبية كانت أو غير أدبية من قصة ومسرح وسينما وموسيقى وفنون تشكيلية .. إلخ .

وباستثناء بعض المغامرات غير المسئولة التي قام بها بعض الشباب خلال العقدين الأخيرين والتي تتنكر لكل تراثات القصيدة العربية ، بل تتنكر لكل مرجعية فنية خارجية ، ومن ثم فإنها لم تحقق أية استجابة تذكر لدى المتلقي العربي الذي لا تربطه بهذه المغامرات أية مرجعية مشتركة – باستثناء هذه المغامرات فقد ظلت كل محاولات التجديد في بنية القصيدة المعاصرة الفنية في كل من مصر والسودان تقوم على أساس من هذا التفاعل والحوار الإيجابي بين الحاضر والماضي ، بين المعاصر والموروث على تفاوت بين الشعراء في الاقتراب من هذا الطرف أو ذاك من طرفي الحوار أو الابتعاد عنه .

وقد كان للناقد والشاعر الإنجليزي الكبير ت. س . إليوت تأثير كبير على رواد التجديد في مجال القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان ، وقد تأثر هؤلاء الرواد – إلى جانب تأثرهم بشعره ونقده عمومًا – بصفة خاصة بفكرته عن العلاقة بين الشاعر وموروثه ، تلك الفكرة التي طرحها في مقالته المشهورة "التراث والموهبة الذاتية" والتي تتلخص في أن "أفضل ما في عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل أصالة هي تلك التي يثبت فيها أجداده الموتى خلودهم" وأنه "ليس لشاعر أو فنان في أي مجال من مجالات الفنون قيمته الكاملة بنفسه ، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين" و"أن الحاضر ينبغي أن يغير الماضي بمقدار ما يوجه الماضي الحاضر"[(١٠٤)] . ففي ضوء هذه الفكرة عكف هؤلاء الرواد على موروثهم الشعري يحاورونه ويطورونه بما اشتاروه من جني الآداب الغربية الحديثة ، عن طريق التفاعل المثمر والتمثل الواعي للماضي والحاضر ، للموروث والمكتسب كليهما .

---

(١٠٤) الاقتباسات من ترجمتين لمقالة إليوت : الأولى للدكتورة لطيفة الزيات بعنوان "التقاليد والموهبة الفردية" في كتابها "مقالات في النقد الأدبي" نشر مكتبة الأنجلو ص٥ ، والثانية للدكتور منح خوري بعنوان "التراث والموهبة الذاتية" في كتاب "الشعر بين نقاد ثلاثة" دار الثقافة . بيروت ١٩٦٦ . ص ٧٤ .

ولن يكون في وسع مثل هذا البحث أن يرصد كل مكونـــات البنيـــة الفنيـــة للقصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان وأن يردهـــا إلـــى مصادرهـــا المرجعية ، وقصارى ما يمكن أن يقوم به هو أن يشير إلى الملامح الأساســـية لهذه البنية رادًا أسسها إلى روافدها العامة في إيجاز شديد :

الموسيقى :

كان أول ما لفت أنظار المتابعين لحركة التطـــور فـــي القصيـــدة العربيـــة المعاصرة من مظاهر التجديد في بنية هذه القصيدة – وأبرز ما لفتـــهم – هـــو شكلها الموسيقي ؛ حتى لقد نسبت حركة التجديد كلها إليه في البداية فأطلق عليها "حركة الشعر الحر" . ولم يكن هذا الجانب في الحقيقة هو أهم مظاهر التجديـــد في بنية هذه القصيدة ؛ حيث كانت المظاهر الأكثر جذرية وعمقًا تكمن وراء هذا المظهر الشكلي ، هذه المظاهر التي تتمثل في لغة القصيدة ، وعلاقتها بـــالفنون الأخرى ، والأدوات والآليات التي استعارتها من هذه الفنون ، وتحولها تدريجيًـا من البنية الغنائية إلى البنية الدرامية نتيجة لعلاقة التفاعل بينها وبيـــن الفنـــون الدرامية ، وتطور مفهوم القصيدة ووظيفتها نتيجة لكل هذا .

وقد تأثرت القصيدة العربية في مصر والسودان – بل في العالم العربي كله – في هذا الجانب بحركة التجديد الموسيقي التي بدأت في العراق على يـــد بـــدر شاكر السياب ونازك الملائكة ، ثم انطلقت من العراق إلى العالم العربي كلـــه ، وكانت قد سبقت هذه الحركة محاولات فردية في مصر بفترة تتجاوز العشـــرين عامًا ، ولكن هذه المحاولات لم يقيض لها من الذيوع وسعة التأثير مـــا قُيِّـض لحركة السياب ونازك .

وقد بدأ التجديد في هذا الجانب على استحياء وفي إطار الشـــكل الموســـيقي الموروث للقصيدة العربية ، وتمثلت الحرية في الشكل الحر بعدم الـــتزام عـــدد

محدد من التفعيلات في كل بيت ، وعدم التزام رويّ واحد أو متعدد مع التزام نسق معين لهذا التعدد في إطار القصيدة الواحدة .

وقد بدأت المحاولة من خلال البحور التي تتألف بنيتها الإيقاعية من تكرار تفعيلة واحدة ؛ كالرجز ، والمتدارك (الخبب) ، والكامل ، والرمل .. .. إلخ . وكانت القصيدة كلها تكتب من وزن واحد .

ثم تطور الأمر إلى الجمع بين أكثر من وزن في القصيدة ، ثم إلى الجمع بين الشكل الحر والشكل الموروث في القصيدة الواحدة ؛ بحيث تكتب بعض مقاطعها بالشكل الحر وبعضها الآخر بالشكل الموروث ، ونحن نطالع نماذج لهذا التطور في الدواوين الأولى لممثلي هذه الحركة في مصر والسودان مثل قصيدة "أناشيد غرام" لصلاح عبد الصبور من ديوان "الناس في بلادي" التي يجمع فيها بين ثلاثة أوزان ؛ الرجز والخبب في صيغتهما الحرة ، والطويل في صيغته الموروثة .

وكذلك قصيدة "لوسي" لمحيي الدين فارس من ديوان "الطين والأظافر" التي يجمع فيها بين ثلاثة أوزان أيضًا ؛ المتقارب ، والخبب ، والرمل .

ثم توالت التطورات في هذه البنية بحيث شاعت فيها – وخصوصًا في الفترة الأخيرة – ظاهرة "التدوير" ، والتدوير ظاهرة قديمة في موسيقى القصيدة الموروثة تعني اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة يختم أولها صدره ويبدأ آخرها عجزه ، ولكنها أخذت في القصيدة الحرة مفهومًا جديدًا ، فقد أصبحت تعني امتداد البيت بدون وقفات موسيقية بصورة غير مألوفة ، بحيث يمكن أن يمتد البيت الواحد ليستغرق البنية الموسيقية للقصيدة فتصبح كلها بيتًا واحدًا ، أو عددًا قليلاً من الأبيات شديدة الطول .

كما حاول الشعراء معالجة الكتابة من الأوزان الخليلية المركبة التي تتألف بنيتها الموسيقية من أكثر من تفعيلة ، وقد بدأت المحاولات في إطار الأوزان

التي تتألف وحدة الإيقاع فيها من تفعيلتين تتكرران ، كالطويل "فعولن مفاعيلن" ، والبسيط "مستفعلن فاعلن" ثم امتدت إلى الأوزان التي تتألف وحدة إيقاعها من ثلاث تفعيلات أو بعبارة أدق من تفعيلتين إحداهما مكررة مثل الخفيف ، وهو وزن عصي يجد الشعراء صعوبة في تطويعه للشكل الحر ، وقصارى ما كانوا يصلون إليه هو المراوحة بين الشطرة – ثلاث تفعيلات – والبيت الكامل – ست تفعيلات – على نحو ما رأينا في قصيدتي الدكتور محمد عبد الحي "معلقة الإشارات" ، و"مطالع الجمال ، العنقاء ، الحمامة ، الملاك" حيث كان في الغالب يكتفي فيهما عندما يستخدم بحر الخفيف بالمراوحة بين الشطرة "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" والبيت الكامل :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ولكن في الفترة الأخيرة وجدنا بعض الشعراء يحاولون مزيدًا من التطويع لهذا البحر كما فعل الشاعر فاروق شوشة الذي كتب في ديوانيه الأخيرين – "سيدة الماء" و"وقت لاقتناص الوقت" – عددًا من القصائد على بحر الخفيف يحاول فيها تجاوز صيغتي "البيت" و"الشطرة" إلى صيغ أخرى أطول من البيت، بل وإلى توليد صيغ جديدة عن طريق التحوير الطفيف في ترتيب التفعيلات بصورة لا تفقد الوزن إيقاعه الأساسي . يقول مثلاً في قصيدة "الإسكندرية" من ديوان "سيدة الماء" (١٠٥) :

ما الذي تزمعين؟ قفز إلى المجهول أم غفوة إلى الأمس ترتد وماض يروم بعث الرواية

بين حلمين تستديرين للشمس وتمضين وفي مقلتيك دمعة إيزيس وفي خطوتيك إغراء روما ويسمعيك هاتف من أذان الفجر هل أنت في طريق البداية

(١٠٥) فاروق شوشة : سيدة الماء . مكتبة غريب . القاهرة ١٩٩٤ . ص ١٩ .

هذان بيتان يمثلان صيغتين من صيغ الخفيف ؛ الأولى يسير إيقاعها على هذا النحو – دون مراعاة ما يطرأ على التفعيلة من زحافات في الكتابة –:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فـــاعلاتن مســـتفعلن فاعلاتن .

والثانية : **فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مســـتفعلن فـــاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مســـتفعلن فـــاعلاتن فـــاعلاتن مســـتفعلن فاعلاتن .**

فالصيغة الأولى تتكون من ثلاثة أشطار للخفيف ، والثانية تتكون من خمســـة أشطار مع إقحام تفعيلة "فاعلاتن" بين الشطرين الأول والثاني في الصيغة الثانية دون أن تخرج بالإيقاع عن سياقه الأساسي .

اللغة والتصوير :

شهدت لغة القصيدة المعاصرة في مصر والسودان تطوراً بالغ العمق ســـواء على مستوى تشكيلها التركيبي أم على مستوى توظيفـــها الإشـــاري المجـــازي والرمزي، وكان تأثير الاتجاهات الأوروبية الأدبية بالغ الأثر في هذا المجـــال ، وبخاصة المذهب الرمزي الذي ترك تأثيرًا لا ينكر في كل الآداب العالمية بحيث يمكن اعتباره المرجعية الأساسية لمعظم ما طرأ على لغـــة القصيـــدة العربيـــة المعاصرة من تطورات ، وإن كانت كل هذه التطورات قد تمت فـــي الإطـــار الواسع للنظام التركيبي للغة العربية ، أو على الأقل بدأت في هذا الإطار مـــع تجاوزات هنا وهناك اقتضتها مغامرات التجريب في مجـــال اســـتخدام اللغـــة الشعرية، وقد تمثلت مظاهر التطور في التوسع في ظاهرة الحذف والإضمـــار التي تضفي على اللغة الشعرية لونًا من الغموض الموحي الذي عني به الشعراء الرمزيون كثيرًا وروجوا له ، وكذلك التوسع في إسقاط وسائل الربط اللغوي بين عناصر الجملة الواحدة أو بين الجمل بعضها وبعض، وكذلك استغلال موســـيقى الأصوات في الكلمات والاعتماد عليها اعتماداً أساسيًا فـــي اســـتثارة المشـــاعر

وردود الأفعال النفسية التي يهدف الشاعر إلى استثارتها لدى المتلقي ، ولبعض الشعراء تجارب ومغامرات جريئة في هذا المجال ، كالشاعر حسن طلب الذي عمد إلى اكتشاف جماليات بعض حروف العربية كحرف الجيم الذي رصد ديوانًا كاملاً لتسجيل تجاربه في إطاره ، ولنقرأ هذه الأبيات من قصيدة "الجيم تجمع" (١٠٦) في هذا الديوان لنتعرف على مدى جرأة هذه المغامرة .

الجيم من أجل الجميع : التاجر ، النجار ، آجر الجدار ، الجزمجي، الحاجب، الجندي ، برج الجدي والجوزاء ، جرموز الجرائض ، ربة الحجل ، الحجاب الحاجز، الجرف ، الرجال الجوف ، جهد الجيعم ، الساج ، السناج ، الساجسي، العوسج ، المهباج ، .. . إلخ .

فكل هذا بيت واحد – أو بعبارة أدق جزء من بيت حيث لا يزال الإيقاع ممتدًا – لا تكاد كلمة من كلماته تخلو من حرف الجيم ، وقد أسقط الشاعر كل أدوات الربط بين الوحدات اللغوية للبيت فتدفقت الكلمات متدافعة يزاحم بعضها بعضًا كجواد جامح لا يحد من سورة جماحه سوى إيقاع وزن الكامل "متفاعلن" الذي يخضع البيت له .

أما في مجال التوظيف الإيحائي للغة وتشكيل الصور فقد لجأت لغة الشعر إلى وسائل تشكيل غريبة مثل "تراسل الحواس" و"مزج المتناقضات" وسواها من وسائل التشكيل التي تربط عناصر الصورة بعضها ببعض على نحو غير مألوف ولا مطروق ، ولنقرأ معًا هذه الصور من قصيدة "شحاذ في الخرطوم"(١٠٧) المطولة لمحمد المهدي المجذوب في تصويره للشحاذ الأعمى :

دموعه العمياء لم يسجلوا غناءها الجميل
وأذناه تريان زحمة البنك وتنفضان قسوة الخطى نافرة عنه
وتمسكان رحمة الخطى مقبلة عليه

---

(١٠٦) حسن طلب : آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

(١٠٧) محمد المهدي المجذوب : شحاذ في الخرطوم ، ص ١ .

وكيف جعل الدموع - بما تثيره من حزن - تغني غناء جميلاً ، وجعل أذنيه ترياق(١٠٨)

البناء الدرامي وعلاقة القصيدة بالفنون الأخرى :

لم تقف القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان عند حدود الاستمداد من تراث القصيدة العربية ، أو إنجازات القصيدة الحديثة في الغرب ، بل تجاوزت ذلك إلى الاستعارة من الفنون الأخرى ، بدأت بالفنون الأدبية مثل القصة والمسرحية حيث استعارت من كل منهما بعض أدواتها وآلياتها : فاستعارت من الأولى عنصر القص ، والارتداد ، والمونولوج الداخلي ، وغير ذلك من آليات الرواية الحديثة ، كما استعارت من الثانية تعدد الأصوات ، والصراع ، والحوار ، بل انتهى الأمر ببعض القصائد إلى استعارة القالب المسرحي بكل مقوماته كما في قصيدة "تصادم أقدار"(١٠٩) لمحمد عفيفي مطر ؛ حيث يستعير فيها القالب المسرحي بكل آلياته : الشخصيات ، والحوار ، والحدث ، والصراع، وقد أدت استعارة كل هذه الآليات في القصيدة المعاصرة إلى إضفاء طابع درامي على هذه القصيدة ؛ حيث تتصارع في إطارها الأبعاد المتعددة التي تتألف منها الرؤية الشعرية المركبة للشاعر المعاصر ، وتتفاعل هذه الأبعاد فتكتسب الرؤية رحابة وعمقًا وثراءً ؛ ففي قصيدة عفيفي مطر السابقة "تطالعنا ثلاث شخصيات متحاورة ؛ هي شخصية الحاكم بأمر الله ، وشخصية داعي الدعاة ، وشخصية الحسن بن الهيثم ، وهذه الشخصيات الثلاث ترمز إلى بعض أبعاد رؤية الشاعر في القصيدة وتجسدها ؛ فالحاكم بأمر الله رمز السلطة الباطشة التي تريد أن تبسط سلطانها على كل شيء وأن تخضع كل

---

(١٠٨) لمتابعة المزيد من مظاهر التجديد في لغة القصيدة الحديثة يراجع : عن بناء القصيدة العربية الحديثة . ط٤ ، مكتبة الشباب . القاهرة ١٣١٦ هـ / ١٩٩٥ م. ص ٤٥ وما بعدها .

(١٠٩) محمد عفيفي مطر : كتاب الأرض والدم . وزارة الإعلام . الكويت ١٩٧٢ . ص ٦٥ والقصيدة جزء من قصيدة طويلة في الديوان ، عنوانها "عن الحسن بن الهيثم" .

مظاهر الوجود لأمرها وإرادتها ، فهو يريد أن يفرض الصمت والموت على كل ما في الحياة من كائنات حتى لا يُسمع في الوجود صوت غير صوتــــه" أمــــا داعي الدعاة فهو "صوت السلطان وسوطه ووسيلته لفرض سلطانه على النــاس والحياة، وهو يردد ما يرضي الحاكم من أقوال .. أما الحسن بن الهيثم فهو رمز للإنسان الباحث عن الحقيقة ؛ حيث يرى في بكاء النهر – الذي يقطــع الحــاكم رأسه ولسانه – لونًا من الغناء ، ويعرف ما كان وما سوف يكون"(١١٠) .

يقول الشاعر في هذه القصيدة :

الحــاكــم : هذه الأرض اللعينة

بعد أن علقت في أبوابها القفل وأحكمت الرتاج

فانتظرت الزمن الصارخ أن يصبح صمتًا وسكينة

علني أسمع صوتي المتفرد

الداعـــي : سيدى أنت إله مغترب

بين شعب كل من فيه قمىء ونبات متطفل

وأنا أنفخ من وحيك فيهم آية من بعد آية

.. ..

(ثم يسير الحاكم وداعي الدعاة نحو النهر فيجدان الحسن بن الهيثم فيســألانه عن هويته)

الحسن بن الهيثم : سيدي عفوًا فقد جئت لكي أسمع هذا النهر فــي الليــل يغني

الحــاكــم : هو يبكي

الحســن : هذه الطينة موّال مجمد

فهو يبكي ليغني

وأنا أعرف ما كان وما سوف يكون

---

(١١٠) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٢١٩ ، ٢٢١ .

ثم انتقلت القصيدة المعاصرة إلى الاستعارة من الفنون الأخرى غير الأدبيـــة مثل فن السينما الذي استعارت منه بعض آلياته كالمونتاج الســينمائي بمختلــف أشكاله ، والسيناريو السينمائي ، أما صلتها بالموسيقى فهي صلة قديمة وحوارها مع تطور القوالب الموسيقية دائم ومستمر ، وكذلــك الأمــر بالنســبة للفنــون التشكيلية وبخاصة فن الرسم .

التنـــــاص :

لا شك أن حوار القصيدة العربية المعاصرة مع كل مصادرها الفكرية والفنية صور للتناص بمفهومه الواسع ، وقد وقف البحث طويلاً أمام بعض نماذج هــذا التناص الذي يحتاج وحده إلى أبحاث عدة تضاف إلى ما تم إنجازه في مجالـــه من دراسات ، ولكن يمكن التركيز هنا على أن طبيعة القضيـــة التـــي يتبناهـــا الشاعر والهم الذي يعانيه كانت تفرض المصدر الذي يتنـــاص معـــه الشـــاعر ويتحاور معه ، وأن تراثنا العربي الإسلامي كان هو المصدر الأساســـي الـــذي يتناص معه شعراؤنا .

وبعد . .

فلعل هذا التصور العام السريع لمرجعية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان يكون قد نجح في تحديد أبعاد هذه القضية وإثارة بعض التساؤلات التي قد تدفع الباحثين إلى إلقاء مزيد من الأضواء عليها في وقت نحن أحوج ما نكون فيه إلى الاهتمام بكل ما يوحد بين أجزاء أمتنا الممزقة ، وليس هناك ما هو أقدر من الأدب على إبراز الروابط الروحية والفكرية الوثيقة التي تربط بين أقطارها وأبنائها .

توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر

يمكن الرجوع ببداية علاقة الشاعر العربي المعاصر بموروثه إلى مرحلة الإحياء ، فليست حركة الإحياء كما مثلها – شعريًا – البارودي وجيله إلا نوعًا من العودة إلى توثيق علاقة شعراء هذه المرحلة بتراثهم الأصيل في أعرق صوره وأصفاها ، بعد أن مرت على هذه العلاقة حقبة طويلة من الزمن تعرضت فيها لكثير من الوهن والاضمحلال ، بل لعله يمكن القول – بدون كبير تجوز – بأن علاقة الشاعر العربي بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر العربي ذاته؛ فهذه العلاقة وإن وهنت في بعض العصور ، أو تغيرت صورها وطبيعتها من عصر إلى عصر فهي لم تنقطع أبدًا ؛ حيث لم يكف الشاعر العربي في أي عصر من العصور عن استرفاد تراثه واستلهامه على أي نحو من أنحاء الاسترفاد والاستلهام ولم يكف نقدنا العربي أيضًا منذ أقدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة في إطار أو آخر .. مثل "السرقات الأدبية" و"المعارضات" و"التشطير والتربيع والتخميس" وغيرها .. وكل هذه نماذج لعلاقة الشاعر العربي بموروثه الشعري والأدبي عامة ، وهي كلها نماذج لمحاكاة التراث والأخذ منه ، دون محاولة لتطويره أو تنميته .. حيث كان التراث في إطار هذه الصور من صور العلاقة هو النموذج المثالي الذي لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزه .

ولكن شعرنا الحديث عرف في العقود الأخيرة صورة من صور علاقة الشاعر بالتراث لم يسبق له أن عرفها في تاريخه الطويل ، وهذه الصورة هي ما يمكن أن نطلق عليه : توظيف التراث ، بمعنى استخدام معطياته استخدامًا فنيًا إيحائيًا ، وتوظيفها رمزيًا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر؛ بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة ، فتصبح هذه

المعطيات معطيات تراثية / معاصرة ، تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطًا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة ، وليست شيئًا مقحمًا عليها أو مفروضًا عليها من الخارج . وفي هذا الإطار الجديد للعلاقة بين الشاعر والتراث تصبح هذه العلاقة أكثر ثراء وعمقًا ، فهي علاقة قائمة على تبادل العطاء ؛ يأخذ الشاعر من تراثه ويعطيه ، يسترفده ويرفده ، وبهذا تغني التجربة الشعرية المعاصرة والتراث كلاهما ، فإذا كان الشاعر المعاصر يسترفد تراثه أدوات وعناصر ومعطيات يوظفها لتجسيد رؤيته المعاصرة فإنه يثري هذه العناصر التراثية بما يكتشفه فيها من دلالات إيحائية وبما يفجره فيها من قدرات تعبيرية متجددة ، بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وحيوية وتجددًا وقدرة على البقاء .

وقد اهتدى الشاعر العربي المعاصر إلى هذه الصورة من صور العلاقة بالتراث عبر بحثه الدائب عن أدوات ووسائل تعبيرية تتسع لاستيعاب أبعاد رؤيته المعاصرة بكل ما فيها من غنى وتشابك وتعقيد ، وتستطيع أن تنقل هذه الرؤية إلى وجدان المتلقي بكل حرارتها وطزاجتها وصدقها . وقد وقع الشاعر في بحثه ذاك على منجم بكر ، غني بالكنوز التي لا ينفد لها عطاء .. ألا وهو التراث ؛ حيث وجد بين يديه تراثًا بالغ الغنى والتنوع ، متعدد المصادر والموارد ، ومن ثم فقد عكف على كنوز هذا التراث يستمد من مصادره المتنوعة أدوات وعناصر ومعطيات يمسح عنها غبار القرون ويفجر فيها طاقات الإيحاء والتعبير المتجدد وقد أدرك أن المعطيات التراثية تكتسب لونًا خاصًا من القداسة في نفوس الأمة ، ونوعًا من اللصوق بوجدانها ، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة ، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول لوجدان أمته بتوظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إلى هذا الوجدان

بأقوى الوسائل تأثيرًا عليه[1] . وقد شاعت في شعرنا المعاصر ظاهرة "توظيف التراث؟ بهذا المفهوم حتى لا نكاد نجد شاعرًا من شعرائنا المعاصرين لم يلجأ إلى توظيف معطيات التراث في شعره ؛ بحيث أصبح هذا التوظيف تكنيكًا أساسيًا من تكنيكات بناء القصيدة العربية الحديثة .

وقد تنوعت المصادر التراثية التي استرفدها شعراؤنا معطيات وأدوات تعبير، ما بين مصادر دينية، ومصادر أدبية ، ومصادر تاريخية ، ومصادر صوفية وفلسفية ، ومصادر أسطورية وفولكلورية . كما تنوعت المعطيات والعناصر التي استمدوها من كل مصدر من هذه المصادر ، ما بين شخصيات ، وأحداث ، ونصوص ، وقوالب فنية ، ومعجم شعري ، ومعطيات بلاغية وموسيقية . وتنوعت أخيرًا أساليب وتكنيكات وصور توظيف كل معطى من هذه المعطيات، الأمر الذي يجعل من هذه الظاهرة مجالاً خصبًا لدراسات نقدية متعددة حيث لا يمكن لدراسة واحدة أن تحيط بأطراف الموضوع، ومن ثم فإن هذه الدراسة ستكتفي برصد الظاهرة في خطوطها وملامحها العامة ، على أمل أن يحظى كل جانب من جوانبها بدراسة مستقلة[2] .

توظيف الشخصية التراثية :

الشخصية هي أكثر معطيات التراث توظيفًا في شعرنا العربي المعاصر ؛ فقد صادف شعراؤنا في تراثهم – بمصادره المتعددة – كثيرًا من الشخصيات التي عاشت يومًا ما تجربة شبيهة بتجاربهم "وقد كان طبيعيًا – نتيجة إحساسهم بالإطار التاريخي الذي يضم صوت كل منهم إلى أصوات معاصريه وكل الأصوات التي سبقته – أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي

---

(1) د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس . ليبيا ١٩٧٨ ، ص ١٨ .

(2) في كتاب "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" درس الكاتب توظيف معطى واحد من المعطيات التراثية وهو "الشخصية" .

تتجاوب معه ، والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه . وليس هذا إلا إيمانًا منه – وتأكيدًا من جهة أخرى – بوحدة التجربة الإنسانية" (٣) .

وقد بلغت بعض الشخصيات التراثية حدًّا من الذيوع في شعرنا الحديث بحيث أصبحت تمثل ما يمكن أن نسميه "نموذجًا رمزيًا تراثيًا" ، ومن هذه الشخصيات مثلاً شخصية "صلاح الدين الأيوبي" من التراث التاريخي ، وشخصية "المتنبي" من التراث الأدبي ، وشخصية "السندباد" من التراث الأسطوري الفولكلوري ؛ حيث شاعت هذه الشخصيات في نتاج شعرائنا المعاصرين بحيث يندر أن نجد شاعرًا معاصرًا لم يستخدم واحدة منها في قصيدة أو أكثر من قصائده .

ويمكن أن نتناول توظيف الشخصية التراثية في القصيدة الحديثة من خلال ثلاثة أطر :

أولاً : من حيث نوعية الشخصية الموظفة وطبيعتها .

ثانياً : من حيث صورة توظيفها .

ثالثاً : من حيث تكنيك توظيفها .

١ – أما من حيث **نوعية الشخصية وطبيعتها** فإننا نجد الشخصيات التي وظفها شعراؤنا المعاصرون تتنوع ما بين الشخصيات الواقعية التي لها وجودها الحقيقي التراثي ؛ ككل شخصيات الأدباء ، والصوفية ، وكل الشخصيات ذات الوجود التاريخي ، والشخصيات النموذج التي لم توجد تاريخيًا بأعيانها وإنما وجدت بصفاتها ، كشخصية "الخليفة" مثلاً ، وشخصية "الخارجي"، والشخصيات المخترعة التي اخترعها خيال أديب ، كشخصية "أبي زيد السروجي" مثلاً بطل مقامات الحريري. وإذا كنا سنتحدث بلون من التوسع عن

(٣) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ . ص ٣٠٧ .

"الشخصيات الواقعية" أثناء حديثنا عن صور توظيف الشخصية وتكنيكات هذا التوظيف ، فإننا نركز هنا على توظيف الشخصية النموذج ، والشخصية المخترعة .

ففي قصيدة "خارجي قبل الأوان" (٤) للشاعر ممدوح عدوان يوظف الشاعر شخصية نموذجًا هي شخصية الخارجي ، في التعبير عن خروجه على بعض القوى السياسية التي كان يدين لها بالولاء من قبل ، بعد أن تنكرت هذه القوى للقيم الوطنية التي كانت تشد إليها الشاعر وجيله ..

وقد وفق الشاعر في توظيفه لنموذج الخارجي للإيحاء بأبعاد رؤيته الخاصة؛ فالخارجي هو ذلك الثائر الذي أخلص الولاء لعلي بن أبي طالب – كرم الله وجهه –، وحارب تحت لوائه كل القوى التي كانت تنازعه الحق في الخلافة ،لا يدفعه إلى موقفه هذا إلا إيمانه بكل ما يمثله عليّ من قيم ، حتى إذا ما مال عليّ إلى مسالمة هذه القوى المناوئة له أحس الخارجي أن عليًا تخلى عن القيم التي كانت تفرض عليه الولاء له ؛ ولهذا خرج على عليّ وعلى أعدائه معًا . والخارجي في القصيدة رمز للشاعر وجيله الذي منح ولاءه المطلق لهذه القوى السياسية التي كانت تمثل في وقت ما قيمة ثورية حقيقية في وجودنا العربي ، ثم خاب أمل الشاعر وجيله في هذه القوى بعد أن فترت ثوريتها فخرجوا عليها.. ويرمز الشاعر في القصيدة إلى هذه القوى بشخصية علي – كرم الله وجهه –.

يقول في مطلع القصيدة على لسان الخارجي :

أنا من جند علي

فارس لم يرهب الموت ، ولم يحفل بمغنم

معه في أحد قاتلت وحدي ، وبكفيَّ رددت السيف على صدر النبي

(٤) القصيدة الثانية من مجموعة قصائد بعنوان "رحيل في المدن الجوفاء" . مجلة "مواقف" البيروتيــة ، العدد الخامس ، تموز – آب ١٩٦٩ . ص ١٠٥ – ١٠٧ .

ويبالغ الشاعر في تصوير ثوريته وصرامته في وضع الحق في نصابه مهما كان الثمن فادحًا ، موظفًا في ذلك موقف أصحاب علي من الزبير بن العوام – رضي الله عنه – حين خرج على عليّ مع عائشة – رضي الله عنها – ، وكذلك موقف الثوار من عثمان – رضي الله عنه – ، وكلاهما صحابي جليل ؛ ولكن الثوار لم يتورعوا عن قتلهما حين خيل إليهم أنهما حادا عن الطريق :

ولكي أثار من أجل أبي ذر أنا كنت على عثمان سيفًا من حصار

ولكيلا يخلط القوم وينسوا ما ترددت بأن أقطع رأس ابن العوام

رغم علمي أن من يقتله يغشى جهنم

ويصور الشاعر ثورية علي وإقدامه "**حينما أمتشق السيف ينادي سيفك الدرب إلى الله تقدم ، أتقدم**" .. ولكن هذه الثورية ما تلبث أن تفتر ، ويبدأ هذا الفتور بلون من التردد في اتخاذ المواقف لا يتلاءم وما في الثورية من إقدام وعرامة.. ثم تأخذ الفجوة بين الخارجي وعلي – أو بين الشاعر والقوى التي كان يدين لها بالولاء – في الاتساع ، بعد أن بدأت نتائج تقاعس هذه القوى تظهر في الهزائم والاندحارات المتكررة ، والانهيار لكل الآمال الوضيئة التي كانت تخايل أحلام الشاعر الخارجي وجيله بحيث أصبح يمارس لونًا من التعبد الخانع لهذه القوى التي فقدت ثوريتها :

وإذا الحلم الذي جاهدت حتى أصنعه

بين كفي تحطم

وخيول الروم تغزوني بداري ، وعلي قابع في الصومعة

وإذا فتيتنا بين المجالس

تركوا السيف ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله

ويحاول الشاعر – عبثًا – أن يلفت نظر هذه القوى إلى خطورة الوضع الذي تردت إليه ، وأن يستنهض فيها ثوريتها القديمة ونقاءها ؛ ولكن هذه القوى تحاول أن تصمت صوته الثائر الذي يفضح ترديها باللين والحيلة أولاً ، ثم بالعنف بعد أن أخفقت الحيلة ، وينتهي الأمر بالشاعر إلى أن يعلن تمرده على هذه القوى وانضمامه إلى صفوف الخارجين عليها . ويجسد الشاعر الموقف في أبيات قليلة عميقة الدلالة رحيبة الإيحاء :

حينما صحت بهم : "لا تبدلوا بالحرب أخبار الحروب "

قيل لي : "إن لم تجد ماء تيمم"

قلت : "مولاي .. تطلع نحوهم" . لم يتكلم

قلت : "مولاي .. أما قلت لنا إن الجهاد .."

قطع الحاجب بالسيف النداء

وعلى صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتي في إناء

وعلي صامت لا يتكلم

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم

وعبد الرحمن بن ملجم هو الخارجي الذي قتل عليًا – كرم الله وجهه – (٥) .

أما الشخصية المخترعة فمن النماذج الجيدة لتوظيفها قصيدة "أبو زيد السروجي" (٦) للشاعر عبد الوهاب البياتي وقد وظف فيها شخصية أبي زيد السروجي التي اخترعها الحريري في مقاماته . وأبو زيد بطل مقامات الحريري نموذج للأديب الانتهازي الماكر الوصولي ، الذي لا يتورع عن اللجوء إلى أدنأ الوسائل وأحطها في سبيل الوصول إلى أهدافه وتحقيق مطامعه ، وهو مع ذلك

(٥) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية . ص ١٦٦ – ١٧٠ .

(٦) ديوان "كلمات لا تموت" . دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٠ . ص ٩١ .

يتمتع بطاقات أدبية رائعة ، ولكنه يسخر كل طاقاته في سبيل تحقيق أطماعه ، مع لون من الظرف والذكاء .. وقد وظف البياتي في قصيدته شخصية السروجي لينتقد من خلالها كل أولئك الذين يبيعون ضمائرهم وكرامتهم في سبيل تحقيق أغراض مادية زائلة ، ويتحالفون حتى مع الشيطان في سبيل تحقيق هذه الأغراض ؛ ولذلك فإن الشاعر يركز على صفة "الانتهازية" في أبي زيد ويبرزها ، ويصور الرجل تصويرًا بشعًا منفرًا ليرمز به إلى أصحاب الكلمة المعاصرين الذين يسخرون كلمتهم لتمجيد الطغيان وتبرير الفساد ، الذين ولع البياتي في شعره بانتقادهم انتقاداً لاذعًا مرًا ؛ ولذلك نجد أسلوبه هنا يحمل نبرة هجائية خشنة .. فأبو زيد في القصيدة :

كان يغني .. كان شحاذًا بلا حياء

يجتر ما في كتب الأموات ، أو يسطو على الأحياء

وهو أيضًا :

صنعته تقبيل أيدي الناس والغناء

وشتمهم لأنه حرباء

يعرف من أين وأين تؤكل الأكتاف والأثداء

وقد حاول الشاعر أن يكسب شخصية السروجي مدلولاً شموليًا بحيث تصبح رمزًا للانتهازي العميل في كل زمان وكل مكان ، الذي يمجد كل ظالم ويبيع صوته لكل غازٍ ، ويرتبط اسمه بكل سقوط ، ويغني في كل مأساة ؛ ولذلك فقد :

كان يغني عندما أغار هولاكو على بغداد

واستسلمت طرواد

وعلقت في قلب مدريد وفي أبوابها الأعواد

وكأنما خشي الشاعر ألا يدرك القارئ المدلول الرمزي لشخصية أبي زيد في القصيدة ، فحرص على أن ينص على أن الشخصية موظفة في القصيدة توظيفًا رمزيًا وأن شخصية السروجي "من أبطال مقامات الحريري ؛ وهي شخصية نموذجية لكل الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان" .

٢ - أما من حيث **صور توظيف الشخصية** فإن الشاعر قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية - أو عنصرًا في صورة - من الصور الشعرية في القصيدة وقد يوظفها لتكون معادلاً تصويريًا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية ، وقد يوظفها إطارًا فنيًا رمزيًا عامًا لرؤيته برمتها ، وقد يوظفها أخيرًا - ولعل هذه الصورة هي أرقى الصور وأنضجها - عنوانًا رمزيًا عامًا على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ؛ كما فعل الشاعر خليل حاوي مثلاً مع شخصية "السندباد" التي وظفها في قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ، ربما كانت أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها .

وهاتان القصيدتان هما "وجوه السندباد" و"السندباد في رحلته الثامنة" اللتان تحتلان معظم صفحات ديوانه الثاني "الناي والريح" (٧) . وكان قد مهد لتوظيف شخصية السندباد في هاتين القصيدتين بقصيدة أخرى في ديوانه الأول "نهر الرماد" اكتشف فيها ملامح شخصية السندباد وإن لم يوظفها توظيفًا رمزيًا مباشرًا وهي قصيدة "البحار والدرويش" (٨) . وقد حاول أكثر من شاعر من شعرائنا المعاصرين أن يوظفوا بعض الشخصيات التراثية على هذا النحو من أنحاء التوظيف ، كما فعل السياب مثلاً في توظيفه لشخصية "أيوب" وكما فعل أدونيس في توظيفه لشخصية "مهيار" ، ولكن واحدًا ممن حاولوا توظيف الشخصية التراثية عنوانًا رمزيًا على مرحلة لم يبلغ ما بلغه الدكتور خليل حاوي

(٧) ديوان خليل حاوي . دار العودة بيروت ١٩٧٢ . ص ١٩١ - ٢٧٢ .
(٨) السابق . ص ٩ .

في توظيفه لشخصية السندباد الذي يعد من أروع نماذج توظيف الشخصية في شعرنا المعاصر[٩] .

أما الصورة الأولى من صور توظيف الشخصية فربما كانت أهون هذه الصور شأنًا من الناحية الفنية ؛ فحين يوظف ممدوح عدوان مثلاً شخصية "عبد الرحمن بن ملجم" لتكون عنصرًا من عناصر صورة جزئية – أو رمز جزئي – في قصيدة "خارجي قبل الأوان" ، نجد أن دور الشخصية في الصورة لا يتجاوز كثيرًا دور المفردة اللغوية العادية في أية صورة شعرية أو رمز شعري ؛ ولذلك فإن الشعراء حين يوظفون الشخصية عنصرًا من صورة أو رمز كثيرًا ما يدعمون هذا العنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من فعالية هذا العنصر ورحابة إيحائه ، كما فعل ممدوح عدوان نفسه بالنسبة لشخصيات عثمان وأبي ذر والزبير بن العوام وعبد الرحمن بن ملجم ، وكلها شخصيات تراثية وظفها الشاعر عناصر في صور جزئية ، ولكنه دعم بعضها ببعض ، ودعمها كلها بوضعها في الإطار التراثي العام الأمر الذي عمق من فعالية وظيفتها في القصيدة .

أما توظيف الصورة معادلاً رمزيًا– أو تصويريًا بشكل عام – لبعد من أبعاد رؤية الشاعر في القصيدة فإن الشخصية في إطار هذه الصورة من صور توظيف الشخصية التراثية تتآزر مع مجموعة من الأدوات التصويرية الأخرى – التي غالبًا ما تكون بدورها شخصيات تراثية أو معطيات تراثية بشكل عام – على تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤية الشعر بحيث تجسد كل شخصية بعدًا من أبعاد هذه الرؤية . في قصيدة "رحلة في أعماق الكلمات" [١٠] للشاعر فوزي العنتيل وظف الشاعر عدة شخصيات تراثية هي شخصيات خالد بن الوليد ، وعنترة

---

(٩) انظر : د. علي عشري زايد : وجه السندباد في شعر خليل حاوي . مجلة "الشعر" . العدد الحادي عشر . يوليو ١٩٧٨ . ص٥٨ وأيضًا : استدعاء الشخصيات . ص ٢٤٢ – ٢٥٥ .

(١٠) الزهور (الملحق الأدبي لمجلة الهلال) . يناير ١٩٧٣ ، ص ١٨ .

العبسي . وأبي الطيب المتنبي ، والحجاج بن يوسف ، وسيف الدولة الحمداني ، وناط بكل شخصية منها حمل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية التي تتألف من رحلته في أعماق التاريخ من خلال نظـــرة معــاصرة تحــاول أن تربــط المــاضي بالحاضـــر ، وتقابل بين واقعنا الحالي المتفسخ وماضينا المضيء الذي اقـــترنت فيه الأقوال بالأفعال ، فاكتسبت الكلمات قيمتها ونصاعتها ؛ يقول الشاعر مثـــلاً موظفًا شخصية عنترة لبيان قيمة الكلمات حين تقترن بالفعل الشجاع ، وبديـــن بالتالي الأقوال الطنانة التي لا تقترن بالأفعال :

وانشقت حجب الغيب عن العبسي يجر الرمح على الفلوات

فاهتز رماد الأشواق المنطفئات

يا عنترة العبسي (هتفت حزين النبرات)

كلماتك عانقها سيفك في عرس الدم

فتلألأ نور حسامك في فجر الكلمات

ودعاك الموت فلم تحجم

حدثني كيف مذاق الموت ، وما لونه؟

أنشدني ، حتى تزهر في روحي الجنة

أما الصورة الثالثة من صور توظيف الشخصية – وهي توظيفها إطارًا عامًــا للرؤية الشعرية في القصيدة برمتها – فهي أكثر الصور الأربع شيوعًا في شعرنا المعاصر ، وقصيدتا "خارجي قبل الأوان" و"أبو زيد السروجي" نموذجان مـــن نماذج هذه الصورة .

٣ – أما عن **تكنيكات توظيف الشخصية التراثية في القصيدة الحديثة** فـــإن التكنيك الشائع هو توظيفها رمزًا ، بمعنى إسقاط الأبعـــاد المعــاصرة للرؤيــة الشعرية على الملامح التراثية المشخصة ؛ بحيث توحي هذه الملامـــح إيحـــاءً

رمزيًا بأبعاد الرؤية المعاصرة ؛ فممدوح عدوان مثلاً في "خارجي قبل الأوان" أسقط ملامح تمرده الخاص على بعض القوى السياسية التي كان يدين لها من قبل بالولاء على ملامح شخصية "الخارجي" كما أسقط ملامح القوى التي خرج عليها على شخصية عليٍّ – كرم الله وجهه – ؛ بحيث أصبح الخارجي في القصيدة رمزًا للشاعر المتمرد كما أصبح عليّ رمزًا لهذه القوى التي يعلن الشاعر تمرده عليها .

وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية في إطار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفني الخلاق بين الدلالة التراثية – الحقيقية – المشخصة، والدلالة المعاصرة – المجازية – لها ويتفاوت الشعراء في القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكافئ بين الدلالتين بحيث لا تطغي إحداهما على الأخرى ، والشاعر المجيد هو الذي يلتقط الملامح والسمات الدالة في الشخصية التراثية الموظفة ، هذه الملامح والسمات التي تستطيع التراسل مع الأبعاد المعاصرة التي ينوطها الشاعر بها بحيث تستطيع حمل هذه الأبعاد والإيحاء بها دون تعسف .

ولكن يحدث أحيانًا أن يوظف الشاعر بعض الشخصيات التراثية التي لا تنهض ملامحها بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة ، ويتعسف في إسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التي لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر إسقاطه عليها من أبعاد ، ونتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقحمة على الشخصية التراثية ومفروضة عليها فرضًا ، وليست نابعة من قدرة الشخصية على الإيحاء الذاتي بهذه الملامح الفنية ؛ ومن نماذج هذا التعسف ما صنعه أدونيس بشخصية "مهيار" التي حاول أن يوظفها عنوانًا رمزيًا عامًا على مرحلة من مراحل تطوره الشعري ، وهي تلك المرحلة التي تحمس فيها لرفض الواقع الحضاري العربي ، وجعل مهيار عنوانًا رمزيًا عامًا على هذا الرفض ، وكتب ديوانًا كاملاً سماه "أغاني مهيار الدمشقي" .

ولكن أدونيس حاول أن يسقط على ملامح مهيار دلالات وأبعـــادًا معـــاصرة شديدة الخصوصية ، وشديدة التعقيد ، وشديدة الغرابة ، ولم تستطع ملامح مهيار أن تتسع لهذه الدلالات الحديثة وتحملها وتتراسل معها فلم تتم بالتـــالي عمليـــة التفاعل الرمزي المفروض بين الملامح التراثية والملامح المعاصرة لكي يـؤدي الرمز التراثي وظيفته ، وجاءت شخصية مهيار فـــي هـــذه المحاولـــة شـــديدة الغرابـــة ؛ فهو كما يصوره الشاعر في مقطع نثري بعنوان "مزمور" قـــدم بـــه لقصيدة "فارس الكلمات الغريبة" [11] : "يملأ الحياة ولا يراه أحد ، يصير الحيـــاة زبدًا ويغوص فيه ، يحول الغد إلى طريدة ويعدو يائسًا وراءها .. إلخ" ، ويقـــول عنه في مقطع من مقاطع القصيدة :

مهيار وجه خانه عاشقوه

مهيار أجراس بلا رنين

مهيار مكتوب على الوجوه

أغنية تزورنا خلسة .. في طريق بيضاء منفية

مهيار ناقوس من التائهين

في هذه الأرض الجليلية

وهكذا يمضي الشاعر يسقط على ملامح مهيار من أبعاد رؤيتـــه الشـــعرية الخاصة الغريبة ما لا تتحمله هذه الملامح أو تستطيع الإيحاء به .

وفي إطار هذا التكنيك العام لتوظيف الشخصية التراثية رمزًا تتعدد التكنيكات الجزئية وتتنوع ، فقد يوظف الشخصية الواحدة أكثر من شاعر توظيفًا رمزيًـــا ، وربما للإيحاء برؤى شعرية شديدة التقارب ، ومع ذلك يظل لكل محاولة طابعها الخاص وطعمها الخاص ؛ فلو أخذنا مثلاً شخصية كشخصيـــــــة أبي الطيب

---

(11) "أغاني مهيار الدمشقي" ط1 – دار مجلة شعر - بيروت 1961 . ص13 – 38 .

المتنبي، وهي من الشخصيات التي فتن شعراؤنا بتوظيفها لثرائها الشديد بإمكانات الإيحاء والتعبير ، فسوف نجد عدداً كبيرًا من الشعراء قد وظفوا هذه الشخصية بكل صور التوظيف وتكنيكاته ، فمن الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية خليل الخوري في عدد من القصائد أطلق عليها عنوان "رسائل إلى أبي الطيب" وأصدرها في ديوان خاص ، وأمل دنقل في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" وعبد الوهاب البيّاتي في قصيدة "موت المتنبي" وإلياس لحود في "ولادة المتنبي" ومحيي الدين خريف في قصيدة "يوميات المتنبي في شعب بوان" .. وغيرها .. وغيرها . وكل هذه قصائد وظف فيها الشعراء شخصية المتنبي إطاراً رمزيًا عامًا للرؤية الشعرية في القصيدة ، وإلى جوار هذه القصائد توجد عشرات القصائد الأخرى التي وظفت هذه الشخصية صورة أو عنصرًا في صورة أو معادلاً تصويريًا لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية ، وعلى الرغم من هذا ظل لكل محاولة من هذه المحاولات طبيعتها المتميزة ، ومع أن بعض هذه المحاولات قد اتفق في توظيف ملامح معينة من شخصية المتنبي كما اتفق أو كاد في الهدف الإيحائي الذي وظف له هذه الملامح ، فقد ظل لكل محاولة تفردها الفني وخصوصيتها التعبيرية .

فمن الملامح التي ولع شعراؤنا بتوظيفها من شخصية المتنبي محنته في بلاط كافور ، وإحساسه بالندم المرير على سقوطه وبيعه ضميره وفنه لكافور ، وتغنيه بأمجاده الزائفة ، رغم اقتناعه بتفاهته وهوانه ، والبعد المعاصر الذي ولع الشعراء بالرمز إليه بتوظيف هذا الملمح هو إدانة صاحب الكلمة المعاصر حين يسخر كلمته لتكون بوقًا في جوقة سلطة باغية، تمجد طغيانها ، وتختلق لها أمجاداً وهمية ، وتدافع عن طغيانها وسقوطها وفسادها ، وإدانة مثل هذه السلطة التي تضطر صاحب الكلمة إلى مثل هذه السقطة وتصوير محنته النفسية والشعورية بينه وبين ضميره .

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا الملمح للإيحاء بهذا البعد الشاعران أمل دنقل، وعبد الوهاب البياتي، فلنر كيف استطاع كل منهما أن يحتفظ لمحاولته بتفردهـا وتميزها . يقول أمل دنقل في قصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر" (١٢) :

أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها استشفاءَ

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغاءَ !

عرفت فيها الداء !

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطيرَ

.. ..

يومئ يستنشدني ، أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر ..

نجد الشاعر يسقط الأبعاد المعاصرة مباشرة على الملامح التراثية التي بـرع في التقاطها بحيث تتراسل تراسلاً رائعًا مع الأبعاد المعاصرة ، وتلك ناحية برع فيها أمل دنقل براعة كبيرة في كل توظيفاته التراثية بحيث يقيم تكافؤاً رائعًا بيـن الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها ، ويتم التفاعل

(١٢) ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٢١ .

الرائع بين الدلالتين دونما تكلف لتشع المعطيات التراثية بإيحاءات بالغة الغنى والرحابة ؛ فالمتنبي هنا هو صاحب الكلمة المعاصر حين يضطر أن يكون بوقًا أجيرًا في جوقة سلطة ساقطة ينشدها عن سيفها الشجاع – وهو في غمده يأكله الصدأ – وهو يمارس طقوس الغيبوبة لا حبًا فيها وإنما هربًا من إحساسه الأليم بالسقطة ، وقد نهضت الملامح التي وظفها الشاعر بعبء الإيحاء بكل هذه الدلالات دون أن تكف لحظة عن أن تكون ملامح تراثية أصيلة لشخصية المتنبي ، وتلك هي عبقرية الشاعر وتفرده .

أما البياتي فلا يسقط الأبعاد المعاصرة لرؤيته على الملامح المباشرة لشخصية المتنبي بحيث ترمز هذه الملامح لتلك الأبعاد ، وإنما هو يستوحي هذه الملامح في توليد مجموعة من الصور الشعرية التي توحي بنفس الدلالات التي أوحت بها أبيات أمل دنقل . يقول البياتي في قصيدته المطولة "موت المتنبي" (١٣) :

سفينة الضباب يا طفولتي تطفو على بحر من الدموع

تشيخ في مرفئها .. تجوع

تزني على رصيفهم ، تستعطف الخليفة الأبله ، تستجدي ، تهز بطنها ،

ترقص فوق لهب الشموع

سفينتي شائخة القلوع

لكنها – والبحر في انتظارها – تحن للرجوع

فليس في الأبيات شاعر يعاقر الخمر استشفاءً ، وإنما سفينة تطفو على بحر من الدموع ، والصورتان تنتميان إلى ملامح المتنبي باعتبارين مختلفين ، وتوحيان بنفس الدلالة – وهي الإحساس بمحنة السقوط – بأسلوبين مختلفين . ويستمر الشاعر بعد ذلك بنبرته الهجائية الخشنة يولد من ملمح الإحساس بمحنة

(١٣) ديوان "النار والكلمات" دار الكاتب العربي . بيروت ١٩٦٤ . ص ١٥٥ .

السقوط في شخصية المتنبي مجموعة من الصور التي تدين هذا الموقف بطرفيه – السلطان والشاعر – وتعبر عما عبر عنه أمل دنقل في أبياته بمجموعة من التعبيرات الرمزية المنتمية انتماءً مباشرًا إلى الملامح التراثية للمتنبي ؛ من إحساسه بأنه أصبح ببغاء في بلاط كافور ، ومن تغنيه بشجاعته وهو أعلم الخلق بجبنه ، ومن حنينه الخفي للانعتاق من أسار هذه المحنة ، البياتي يعبر عن هذا كله بصور هجائية عنيفة النبرة ، مولدة من موقف المتنبي في بلاط كافور ؛ فسفينة الضباب – التي هي المعادل الشعري للمتنبي بدلالتيه التراثية والرمزية – "تزني" و"تستعطف الخليفة الأبله" و"تستجدي" و"تهز بطنها" و"ترقص" وهي مع هذا كله "تحن للرجوع" .. للهرب من هذا الرصيف الذي اضطرت فيه إلى ممارسة طقوس السقوط ، إن هذه الصور كلها تنتمي إلى نفس المناخ الإيحائي الذي تنتمي إليه أبيات أمل دنقل ، ومع ذلك تفردت كل من المحاولتين بطبيعتها الخاصة وأصالتها وعبقريتها .

وإذا كان توظيف الشخصية رمزًا تراثيًا عن طريق إسقاط أبعاد الرؤية الشعرية على ملامحها هو التكنيك الشائع في توظيف الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر فإن هناك إلى جانبه تكنيكًا آخر أقل منه شيوعًا يُحتفظ في إطاره للشخصية بملامحها التراثية ، ولا تُسقط عليها الأبعاد المعاصرة لرؤية الشاعر وإنما ينشئ الشاعر علاقات أخرى بين أبعاد رؤيته وملامح الشخصية التراثية الموظفة كعلاقة التقابل مثلاً بهدف توليد نوع من المفارقة التعبيرية بين الدلالة التراثية للشخصية وبين الأبعاد المعاصرة، كما فعل صلاح عبد الصبور مثلاً في قصيدته "أبو تمام" (١٤) التي ألقاها في مهرجان أبي تمام عام ١٩٦١ ، ووظف فيها ثلاث شخصيات تراثية هي شخصية "أبي تمام" وشخصية الخليفة العباسي " المعتصم" وشخصية المرأة العربية التي استنجدت بالمعتصم عندما أسرها الروم وأطلقت صيحتها المشهورة "وامعتصماه" التي لباها المعتصم

(١٤) ديوان "أقول لكم" ط٣ . دار الآداب بيروت ١٩٦٩ . ص٤٩ .

فزحف إلى عمورية وحرر المرأة ، وعبد الصبور في هذه القصيدة لـــم يســـقط على هذه الشخصيات التراثية دلالات معاصرة بحيث تصبح هـــذه الشـــخصيات رموزاً – على نحو ما رأينا في النماذج السابقة – للأبعاد المعاصرة لرؤيته فـــي هذه القصيدة ، وإنما أنشأ بين هذه الشخصيات وبين الأبعاد المعـــاصرة علاقـــة مقابلة ليولد نوعاً من المفارقة التصويرية يدين فيها تقاعس الواقع العربي عـــن تلبية صرخات الاستغاثة العربية في فلسطين والجزائر – التـــي لـــم تكـــن قـــد تحررت يوم كتب الشاعر هذه القصيدة – والاكتفاء بعقد المؤتمرات ، وممارســـة طقوس الحزن ، والشاعر يبدأ القصيدة بالمقابلة بين موقـــف المعتصـــم الثـــائر العظيم من صرخة المرأة التي استنجدت به ، والموقف العربي المعـــاصر مـــن صرخات الاستغاثة في فلسطين والجزائر :

الصوت الصارخ في عمورية

لم يذهب في البرية

صوت البغدادي الثائر

شق الصحراء إليه .. لباه

حين دعت أخت عربية

" وامعتصماه "

لكن الصوت الصارخ في طبرية

لباه مؤتمران

لكن الصوت الصارخ في وهران

لبته الأحزان

ويستمر الشاعر في المقابلة بين الأطراف التراثية والأبعاد المعاصرة ، فيقابل بين موقف أبي تمام ودعوته إلى القوة ، وتفضيله للسيف على الكتب "السيف أصدق أنباء من الكتب" وبين موقفنا المتخاذل الذي استبدل القول بالقوة :

وأبو تمام الجد حزين لا يترنم

قد قال لنا ما لم نفهم

والسيف الصادق في الغمد طويناه

وقنعنا بالكتب المروية

توظيف الحدث التراثي :

أحيانًا يوظف الشاعر حدثًا أو مجموعة من الأحداث التراثية التي يحس بأن ثمة لونًا من التراسل الشعوري بينها وبين رؤيته المعاصرة ، ومن ثم فإنه يوظف هذا الحدث أو هذه الأحداث رمزيًا للإيحاء بأبعاد هذه الرؤية .

وكثيرًا ما يقترن توظيف الحدث بتوظيف الشخصية لأن الحدث لابد أن يقوم به شخص ما أو مجموعة من الأشخاص ، ولكن الشاعر أحيانًا يركز على الحدث في ذاته ويشكل بناءه الشعري من جزئيات هذا الحدث ، ويسقط أبعاد رؤيته على تفصيلاته ومفرداته . وقد يختار الشاعر حدثًا واحدًا عامًا متكاملاً ليجعله إطارًا عامًا لرؤيته يوظف تفصيلاته توظيفًا رمزيًا للإيحاء بأبعاد رؤيته ، وقد يختار مجموعة من الأحداث المترابطة – على أي نحو من أنحاء الترابط – بحيث تتآزر على نقل الأبعاد المختلفة للرؤية الشعرية .

مثال النمط الأول ما صنعه صلاح عبد الصبور في قصيدته "الخروج" (١٥) التي وظف فيها حادث هجرة الرسول – عليه الصلاة والسلام – من مكة إلى المدينة توظيفًا رمزيًا للإيحاء برغبته العارمة في الهرب من واقعه الرديء ،

(١٥) ديوان "أحلام الفارس القديم" ط١ . دار الآداب بيروت ١٩٦٤ . ص ٦٩ .

ومن إسار المدينة الشريرة ، بل ومن ذاته الموبوءة التي نشأت وترعرعت في إسار هذه المدينة ، هذه الرغبة التي تلح على الشاعر كثيرًا ، والتي عبر عنها في قصائد كثيرة بأساليب متعددة ، وقد وظف الشاعر كل تفصيلات حدث الهجرة توظيفًا ذكيًا ؛ حيث وظف "مكة" و"يثرب" ونوم علي – رضي الله عنه – في فراش الرسول – عليه الصلاة والسلام – ليلة الهجرة ليضلل طالبيه من كفار قريش ، وصحبة أبي بكر – رضي الله عنه – له في رحلة الهجرة ، وإصرار الصديق على فداء الرسول بنفسه حين نزل إلى الغار قبله ليطمئن إلى خلوه مما يمكن أن يؤذي الرسول – عليه الصلاة والسلام – من الوحوش أو الهوام ، ثم متابعة سراقة بن مالك الرسول وصاحبه ، وسوخ أقدام فرسه في الرمال . وظف عبد الصبور كل هذه التفصيلات ليعبر من خلالها عن ضيقه بواقعه الوبيء ، وتشوقه إلى عالم أكثر وضاءة وصفاء ، وقد وظف مكة المكرمة – المدينة التي هاجر منها الرسول عليه الصلاة والسلام – لتكون معادلاً رمزيًا للواقع الموبوء الذي يجدُّ الشاعر في الفرار منه :

أخرج من مدينتي .. من موطني القديم

مطّرحًا أثقال عيشي الأليم

فيها .. وتحت الثوب قد حملت سري

وبالمقابل تصبح يثرب "المدينة المنورة" مقابلاً رمزيًا للواقع الوضيء الذي تهفو نفس الشاعر إليه ، ولكنه لكي يصل إلى هذه المدينة لابد أن يتطهر من أدران واقعه الفاسد ، وأن يتخلص من ذاته الشريرة التي شبت في أحضان هذا الواقع المرفوض ، وإذن فإن القضاء على هذا الذات يصبح هدفًا من أهداف هذه الرحلة ، ووسيلة في الوقت ذاته للوصول إلى الواقع المضيء المنشود "المدينة المنيرة" ، ولكي يوحي الشاعر بهذا البعد من أبعاد رؤيته فإنه يوظف بعض تفصيلات حادث الهجرة توظيفًا عكسيًا ليدل على نقيض دلالته التراثية ؛ فإذا

كان الرسول – عليه الصلاة والسلام – قد اختار الصديق – رضي الله عنـــه – ليصحبه في رحلته ، وإذا كان الصديق قد أصر على فداء الرسول بنفسه فـــإن الشاعر لم يتخير أحدًا من أصحابه لكي يفديه بنفسه؛ لأن غايته الأولى هي قتـل نفسه والخلاص منها .وإذا كان علي – كرم الله وجهه – قد نـــام فـــي فـــراش الرسول ليلة الهجرة ليضلل طالبيه من الكفار فلا يشعروا بخروجه فإن الشـــاعر لم يترك في فراشه أحدًا من أصحابه ليضلل طالبيه ، فليس هناك مـــن يطـــارده سوى ذاته القديمة التي يجد في الفرار منها :

لم أتخير واحدًا من الصحاب

لكي يفدّيني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى أنا القديم

ولا ينسى الشاعر أن يوظف جزئية متابعة سراقة للرسول – عليه الصـــلاة والسلام – وصاحبه ، وسوخ أقدام فرسه في الرمال حين أوشك أن يدركـــهما ، وهو يوظف هذه الجزئية للإيحاء بذلك الإحساس الدفين بالندم على قيامه بـــهذه المغامرة ، وحرصه على أن يخنق هذا الندم بحيث لا يعوق رحلته ، فلا شك أن الشاعر الذي نمت ذاته وترعرعت في ظل هذا الواقع الموبوء يحس بنوع مـــن الارتباط اللاشعوري الحميم بهذا الواقع الذي يجد في الهرب منه ، وبذاته التـــي يجد في الخلاص منها ، ومن ثم فإنه يشعر بلون من الندم الخفي على جده فـــي الفرار من هذا الواقع وهذه الذات ، وربما على قيامـــه بـــهذه المغـــامرة غـــير المضمونة العاقبة من الأساس ، ولكنه مصر على الخلاص من كل مـــا يعـــوق فراره من هذا الواقع ، وعلى كل ما يربطه به ، حتى ولو كان صورة من صور الندم على فراقه ، ومن ثم فإنه يستغل جزئية متابعة سراقة للرسول وصاحبـــه ، وسوخ أقدام فرسه في الرمل في التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤيته :

سوخي إذن في الرمل سيقان الندم

لا تتبعيني نحو مهجري ، نشدتك الجحيم

ولما كان خلاص الشاعر من ذاته الموبوءة هو هدف رحلته وغايتها فإن موت هذه الذات يصبح معادلاً رمزيًا لبلوغ الغاية التي ينشدها ،وهي الواقع الوضيء الناصع ، ومن ثم فإن الموت بهذا المدلول يصبح معادلاً للبعث الذي يمتزج في رؤيا الشاعر بالعيش في المدينة المنيرة :

إن عذاب رحلتي طهارتي

والموت في الصحراء بعثي المقيم

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة

وقد تلاعب الشاعر تلاعبًا بارعًا بالدلالة المزدوجة "للمدينة المنيرة" : دلالتها التاريخية باعتبارها دار هجرة الرسول – عليه الصلاة والسلام – (المدينة المنورة) ، ودلالتها اللغوية لاشتقاق وصفها من مادة النور ، ولهذا فإن الشاعر يتأنق عقب ذلك في تصوير مدى ما تفيض به هذه المدينة من وضاءة وصفاء وطهارة وإشراق :

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

أواه يا مدينتي المنيرة

مدينة الرؤى التي تشرب ضوءًا

مدينة الرؤى التي تمج ضوءًا

وتنتهي القصيدة والشاعر لم يصل إلى يقين في قدرته على الوصول إلى غاية رحلته ، إلى عالم أكثر وضاءة وطهرًا ، ومن ثم فإن القصيدة تنتهي بهذا التساؤل الذاهل الشاك :

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حق؟

أم أنت حق؟

لقد وظف الشاعر مفردات حادث الهجرة توظيفًا بارعًا ، وحقق لونًا من التآزر والتفاعل الفني العميق بين هذه المفردات بحيث استطاعت أن تستوعب كل أبعاد رؤيته المتعددة وتعكسها ، وقد رأينا كيف كان توظيفه لبعض هذه العناصر توظيفًا طرديًا يتماشى مع دلالته التراثية كتوظيفه لمكة ، والمدينة ، وسوخ أقدام فرس قدامة في الرمل ، على حين كان توظيفه لبعضها الآخر عكسيًا بمعنى أنه كان يوظفها في التعبير عن نقيض مدلولها التراثي ، كتوظيفه لصحبة أبي بكر للرسول – عليه الصلاة والسلام – وحرصه على أن يفديه بنفسه ، ولنوم عليّ بن أبي طالب – كرم الله وجهه – في فراش الرسول ليلة الهجرة .

وقد استخدم الشاعر تكنيكًا بارعًا في توظيف هذا الحدث الجليل بتفصيلاته يعد من أنضج تكنيكات توظيف المعطيات التراثية ، وهو ذلك التكنيك الذي يوظف فيه الشاعر المعطى التراثي دون أن يصرح به تصريحًا مباشرًا وإنما يجعله كامنًا تحت سطح القصيدة ، بحيث يظل للقصيدة مستويان : مستوى مباشر ، وهو التجربة الشخصية، ومستوى آخر هو التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة هي توق الإنسان إلى التحرر والحياة في مدينة النور[16] كما يقول الشاعر نفسه في حديثه عن هذه التجربة التي وظف فيها تفاصيل هجرة الرسول الكريم في التعبير عن تجربته الخاصة .

---

(١٦) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر . دار العودة . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٠٢ – ١٠٣ .

وفي مثل هذه الصورة من صور توظيف التراث تظل المعطيات التراثية حاضرة في وجدان المتلقي كخلفية تراثية للتجربة المعاصرة ، خلفية تستدعيها القصيدة دون أن تصرح بها . ويمكن للقارئ أن يقرأ مثل هذه القصيدة ويستمتع بها دون أن يفطن إلى هذه الخلفية التراثية الكامنة تحت سطح القصيدة ، فإذا ما اكتشف هذا النبع التراثي السخي الكامن تحت السطح تفجرت في وجدانه معطيات القصيدة بدلالات جديدة لا حد لغناها وعمقها ورحابتها ، وتضاعفت متعته بالقصيدة نتيجة لهذا إلى غير حدود (١٧).

أما النمط الثاني من أنماط توظيف الحدث التراثي ، وهو ذلك النمط المتمثل في توظيف مجموعة من الأحداث الجزئية المتفرقة التي تلتقي كلها على الإيحاء برؤية واحدة متكاملة فمن نماذجها قول الشاعر يوسف الخطيب في قصيدة "مطالع جزائرية" (١٨) :

غير أنا لم نخض "ذي قار" لم نرجع إلى التاريخ في ثوب الغنيمة
لم نزل نأتي أنو شروان بالجزية من ضرع مواشينا العقيمة
نعبد الأصنام في مكة ، أو نلثم كعب اللات في يوم الوليمة
طارق لم يحرق السفن ، ولم يأت أبو بكر ، ولم ترضع حليمة

في الأبيات يحاول الشاعر أن يعبر عن عقم الواقع العربي الحالي وهوانه ، فيوظف مجموعة من الأحداث التراثية المختلفة ، كموقعة ذي قار التي انتصر العرب فيها على الفرس ، وكخضوع العرب لكسرى ودفعهم الجزية له ، وكعبادتهم للأصنام وتقبيلهم للات ، وكإحراق طارق بن زياد لسفنه ، وكمجيء أبي بكر ، وكإرضاع حليمة للرسول – عليه الصلاة والسلام – وواضح أن

---

(١٧) انظر : د. علي عشري زايد . وجوه تراثية في شعرنا المعاصر . مجلة "الكاتب" ١٦٨ مارس ١٩٧٥ . ص ٥٤ و : "استدعاء الشخصيات التراثية" ص ١٨٣ .

(١٨) ديوان "واحة الجحيم" ط١ . دار الطليعة بيروت ١٩٦٤ . ص ١١٦ .

بعض هذه الأحداث ينتمي إلى بعض عصور الازدهار العربي ، بينما ينتمي بعضها الآخر إلى الوجه الكابي من التاريخ العربي ، ولهذا مزج الشاعر بين التوظيف الطردي والتوظيف العكسي ، فالأحداث التي تنتمي إلى الوجه الكابي وظفها توظيفًا طرديًا يتفق مع دلالتها التراثية ، أما الأحداث التي تنتمي إلى الوجه المشرق من تاريخنا فقد وظفها توظيفًا عكسيًا ؛ لأن هدفه في النهاية الإيحاء بهوان الواقع المعاصر وعقمه ومن ثم وظف طرديًا – عن طريق الإثبات – الأحداث التي تنتمي إلى الوجه الكابي من تاريخنا ، كدفع الجزية لأنوشروان التي ضاعف الشاعر من فداحة دلالتها الأليمة بأن جعلها "من ضرع مواشينا العقيمة" وليست من سعة ، وكعبادة الأصنام في مكة ، وكلثم كعب اللات، أما الأحداث التي تنتمي إلى الوجه المشرق من تراثنا فقد وظفها الشاعر عكسيًا – عن طريق النفي – مثل خوض معركة ذي قار ، وإحراق طارق لسفنه، ومجيء أبي بكر ، وإرضاع حليمة للرسول – عليه الصلاة والسلام – .

وهكذا استطاع الشاعر عن طريق هذا التكنيك المزدوج أن يوحد إيحاءات هذه الأحداث المتعارضة وأن يجعلها تتآزر على تصوير الفكرة التي يهدف إلى تصويرها وهي تفسخ الواقع العربي وهوانه وعقمه .

توظيف النص التراثي :

لعل استعارة النص التراثي من أقدم صور علاقة الشاعر بموروثه فقد عرف الشعر العربي منذ أقدم عصوره صورًا عديدة من تضمين الشعراء أشعارهم نصوصًا من أسلافهم ، وإن كان الشعراء القدامى لم يحاولوا أن يوظفوا هذه النصوص توظيفًا فنيًا لحمل دلالات غير دلالتها التراثية ، وقصارى ما كانوا يفعلونه بالنسبة لهذه النصوص أن يتصرفوا في صياغتها مع الاحتفاظ لها بمعناها التراثي الأساسي ، ومن هنا أطلق نقدنا العربي القديم على مثل

هذه الصورة من صور علاقة الشاعر بتراثه اسم "السرقات الأدبية" ، وإن كانت نظرة نقادنا القدامى إلى هذه الظاهرة أكثر تسامحًا وسعة أفق مما قد يوحي بــه المصطلح الذي أطلقوه عليها .

أما الشاعر المعاصر فقد أصبح يوظف النص توظيفًا فنيًا بحيث يصبح لبنــة في بناء قصيدته الحديثة تحمل جزءًا من معناها المعــاصر ككــل المعطيــات التراثية التي لجأ الشاعر المعاصر إلى توظيفها ، وقد استخدم الشاعر المعــاصر ثلاثة تكنيكات أساسية في توظيف النص التراثي في القصيدة الحديثة .

التكنيك الأول : أن يستخدم النص كما هو بتمام عبارته ، أو بتعديل طفيــف في العبارة – بهدف إخضاعه للوزن إن كان النص نثريًا – ويسقط على النــص ملامح رؤيته المعاصرة ؛ وذلك حين يحس بنوع من الاتحاد الكامل بين رؤيتــه والمدلول التراثي لهذا النص ، ومن هذا القبيل ما صنعه عبد الوهاب البياتي فــي مقطع "قال طرفة بن العبد" من قصيدة "إلى الحجر" [١٩] حيث جعل المقطع كلــه عبارة عن أربعة أبيات من معلقة طرفة هي قوله :

وما زال تشرابي الخمور ولذتي

وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلهــا

وأفردت إفراد البعير المعبــد

فإن كنت لا تسطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يــدي

كريم يروي نفسه في حياتـــه

ستعلم إن متنا غدًا أينا الصدى

---

(١٩) ديوان "الموت في الحياة" دار العودة . بيروت ١٩٧١ . ص ٩٤ .

لقد توحد الشاعر تمامًا بمضمون أبيات طرفة بما تدل عليه من رغبة عارمة في ممارسة الحياة بكل ملذاتها ، وخوض مغامرتها بجسارة وعدم مبالاة بالعواقب ، والتمرد على المواضعات السائدة مهما كان ثمن ذلك من النبذ والتشريد، وهكذا كان الشاعر في معظم فترات حياته حيث تحامته العشيرة كلها وأفرد إفراد البعير المعبد وعاش في حالة نفي شبه دائم ، وإن كان يقينه بأنه الفائز في هذه المغامرة لم يزايله لحظة. هكذا وظف الشاعر نص طرفة بتمامه دون أي تحوير، وأسقط عليه ملامح تجربته المعاصرة شديدة الخصوصية .

وقد يضطر الشاعر حين يعمد إلى توظيف نص نثري كما هو إلى اللجوء إلى لون من التقديم والتأخير في عبارات النص ليستقيم له الوزن ، كما فعل الشاعر أحمد عنتر مصطفى في مقطع "فقرات باقية من خطبة لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب يستنفر أهل الكوفة للحرب" من قصيدة "قراءة حرة من كتاب حوار مع شهيد استيقظ مبكرًا"(٢٠) حيث وظف الشاعر نصًا من إحدى خطب الإمام علي – كرم الله وجهه – وأسقط عليه دلالات معاصرة تتمثل في إدانة تقاعس الأمة العربية عن الجهاد في سبيل تحرير أرضها ودفع الجور الواقع عليها وهو موقف ولع شعراؤنا المعاصرون بالإلحاح عليه كثيرًا واستغلال معطيات التراث المختلفة في رفضهم له وإدانته . يقول الشاعر في المقطع :

ما لي إذا دعوتكم إلى الجهاد في سبيل الله

لذتم بداعي الجبن ، واتخذتم الحياة سترًا

تخفون خلفه وجوهكم

تبًا لكم ..

يكاد دائمًا لكم ولا تدبرون

---

(٢٠) مجلة "الآداب" البيروتية ، مايو ١٩٧٢ ، ص ٣٥ .

سيف الجور فوقكم وأنتم على السماط نائمون

تنتقص الأطراف من دياركم ولا تقاومون

ولا ينام عنكم وأنتم في غفلة ساهون

ويقرر الشاعر في تعليقه على هذا المقطع أن "هذه الفقرات من خطبة للإمام علي موجودة بالنص في "نهج البلاغة" ، وليس لي إلا فضل التقديم والتأخير في الكلمات لإقامة الوزن الشعري" .

ولكن الحقيقة أن تصرف الشاعر في نص الإمام كان أكبر بكثير من مجرد التقديم والتأخير ؛ حيث حذف وأضاف وحور في بعض العبارات ، فعبارات الإمام التي أخذ عنها الشاعر تقول : "أف لكم ، لقد سئمت عتابكم ، أرضيتم بالحياة الدنيا من الآخرة عوضًا ؟ وبالذل من العز خلفًا ؟ إذا دعوتكم إلى جهاد عدوكم دارت أعينكم كأنكم من الموت في غمرة ، ومن الذهول في سكرة .. لبئس لعمر الله سعر نار الحرب أنتم ، تُكادون ولا تكيدون ، وتنتقص أطرافكم فلا تمتعضون ، لا ينام عنكم وأنتم في غفلة ساهون ، غُلب والله المتخاذلون"[٢١]. وواضح مدى ما أدخله الشاعر على عبارات الخطبة من تغيير أكبر من مجرد التقديم والتأخير ، وإن كانت عبارات الصيغة التي أوردها الشاعر في الأبيات تتردد بمضمونها وروحها في كثير من خطب الإمام في نهج البلاغة ، والمهم على أية حال أن الشاعر استطاع أن يسقط رؤيته المعاصرة في استنفار همة العرب المتقاعسة واستنهاض عزيمتهم الخائرة على عبارات النص دون أن يغير كثيرًا في جوهره أو يفقده روحه وطابعه .

أما **التكنيك الثاني** من تكنيكات توظيف النص التراثي ؛ فيتمثل في إدخال تحوير مقصود على النص يتحول به إلى نقيض مدلوله التراثي بهدف توليد مفارقة تعبيرية يوظفها الشاعر لإدانة وضع معاصر مناقض لمدلول النص

(٢١) نهج البلاغة . طبعة دار الشعب . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٦٠ – ٦١ .

التراثي، وتكون وظيفة النص المحوّر هي تجسيد هذه المفارقة بين مدلوله التراثي ومدلوله المعاصر بعد التحوير ؛ ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر محمد عز الدين المناصرة في قصيدته "المقهى الرمادي"[٢٢] ؛ حيث وظف فيها نصين تراثيين ارتبطا في التراث بمعاني العزيمة الحاسمة على الثأر، والإصرار الباتر على الكفاح في سبيل إدراكه ، وهذان النصان هما عبارة امرئ القيس حين بلغه نبأ مقتل أبيه وهو عاكف على معاقرة الخمر "اليوم خمر وغدًا أمر" وقول ابن أخت تأبط شرًا في قصيدته الطويلة في رثاء خاله بعد مقتله:

فوراء الثأر مني ابن أخت

مصع ، عقدته ما تُحَل

ونحن نعرف كيف ارتبطت عبارة امرئ القيس بسعيه الدائب الذي استغرق حياته كلها وراء ثأر أبيه حتى أدركه، وندرك مدى ما يتأجج في بيت الشاعر الآخر من إصرار عارم ؛ ولذلك ارتبط النصان في التراث بهذه المعاني . أما الشاعر المعاصر فقد حور في النصين ليخرج بهما إلى نقيض مدلولهما التراثي، بهدف توليد مفارقة تعبيرية يدين من خلالها تقاعس العرب عن إدراك ثأرهم والسعي وراءه ، يقول :

وأقول : "اليوم خمر ، وغدًا .." يا غرباء

اسكتوا يا غرباء

"فوراء الثأر منا" خطباء

ووراء الثأر منا حكماء

---

(٢٢) ديوان "يا عنب الخليل " دار العودة ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٣٨ .

وهكذا استطاع الشاعر بهذا التحوير أن يبرز المفارقة الأليمة بين هذين الموقفين التراثيين في طلب الثأر ، وبين موقف طلاب الثأر العرب المعاصرين؛ حيث تحولت العزيمة الباترة في عبارة امرئ القيس والوعيد الرهيب في بيت الشاعر إلى لون من الجعجعة والخطب الجوفاء التي لا تدرك ثأرًا ، والحكمة العاجزة الكسيحة (٢٣) .

أما **التكنيك الثالث** والأخير من تكنيكات توظيف النص التراثي : فيتمثل في استيحاء النص والإشارة إليه دون التصريح به ، وفي إطار هذا التكنيك يمكن للشاعر أن يتصرف في النص التراثي بحيث تتعدد إمكاناته الإيحائية من شاعر إلى آخر . ولننظر كيف استطاع ثلاثة شعراء معاصرين أن يوظفوا نصًا تراثيًا عن طريق هذا التكنيك لأداء وظائف إيحائية مختلفة .. والنص هو عبارة معاوية المشهورة "لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت ؛ لأنهم إن شدوا أرخيت وإن أرخوا شددت" .. والشعراء الذين وظفوا هذه العبارة عن طريق استيحائها والإشارة إليها دون التصريح بها هم يوسف الخطيب ، وأمل دنقل ، وأدونيس. يقول يوسف الخطيب في قصيدته "دمشق والزمن الرديء" (٢٤) .

رباه مات الزرع ، طلع الغوطتين على مهب الريح ،
رجع خياشم الطاعون ، وجه الشمس مزقة راية
صفراء تبحر في ظلام الصبح ، من ذاك الشقي على
الهجيرة ؟ أم أبو ذر ؟ ويفتون الخليفة في الحجاز شوارد

---

(٢٣) انظر : د. علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ . ص ١٥٩ .

(٢٤) ديوان "واحة الجحيم" . ص ٥٧ . وتعد هذه القصيدة من المحاولات الأولى في مجال شعرنا الحر التي لجأت إلى أسلوب "التدوير" الموسيقي قبل أن يصبح التدوير في القصيدة الحرة ظاهرة شديدة الشيوع كما هو الآن .

الفتوى ، وذاك أبو يزيد في دمشق يمـد شـعرته الوضيعـة للطغام ، يعود يسحبها ، ويشـرد فـي الصحـارى الأنبيـاء وللثعالب مـن دمشـق الحضـن ، فـاحتضني دعـاة الأرض .. إلخ .

والشاعر يوظف نص معاوية هنا ليدين من خلاله سياسات بعـض الحكـام القائمة على تضليل الشعوب والتغرير بهم ، ويدين في نفس الوقت الشعوب التي تقبل مثل هذه السياسات وتسمح لحكامها أن يتصرفوا في مصائرهـا فيشـردوا الأنبياء في الصحاري ويفتحوا أحضان العواصم للثعالب والدهاة ، وقـد نجـح الشاعر في أن يدعم وظيفة النص هنا بأن جعل الإشارة إليه في سياق شـعري يتجه كله إلى تكثيف هذا الإيحاء .

أما أمل دنقل فقد وظف نص معاوية لهدف إيحائي قريب من الـهدف الـذي وظف يوسف الخطيب النص له ، وإن كان أمل دنقل لم يكتف بإدانـة سياسـة التضليل والخداع ، وإنما أعلن الثورة والتمرد عليها ، وعلى كل محاولة لتزييف الحقيقة للشعوب واستغلالها وكبت حرياتها ، يقول الشاعر في المقطـع الـذي يحمل عنوان "بيان" من قصيدة "الموت في الفراش" (٢٥) :

أيها السادة لم يبق انتظار

قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد

وقطعنا شعرة الوالي ابن هند

ليس ما نخسره الآن سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى ومن عار لعار

والنبرة الثائرة المتمردة في المقطع تطالعنا منذ عنوانه الثوري "بيان" ثم مـن بقية الصور في الأبيات : التعبير عن رفض الصمت المفروض واستخدام الفعل

(٢٥) ديوان "تعليق على ما حدث" . دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٨٩ .

الباتر "قطع" في التعبير عن رفض هذه السياسة المضللة التي ترمز إليها شعرة معاوية ، وفي الكناية عن معاوية بابن هند تحقيرًا لنسبه ، وهند هي أمه هند بنت عتبة آكلة الأكباد ، فالشاعر هنا مهتم بالتعبير عن رفض هذه السياسة ، بينما اهتم يوسف الخطيب بتصوير هذه السياسة في ذاتها لإدانتها فهناك "أبو يزيد في دمشق يمد شعرته الوضيعة للطغام ، يعود يسحبها" إنها أقرب ما تكون إلى الإدانة الأخلاقية لمثل هذه السياسة ، ومن ثم استعمل الوصفين "الوضيعة" و"الطغام" لوصف الشعرة ، والجماهير التي تقبلها وتتعامل معها ، أما هنا فقطع – في أسلوب موجز باتر – لهذه الشعرة ، ووصفه لمعاوية بأنه والٍ وليس خليفة كل هذا يكثف نبرة التمرد والثورة في الأبيات .. وهكذا تنوع إيحاء النص في النموذجين رغم تقارب السياق الشعوري فيهما .

أما أدونيس فقد وظف نص معاوية للإيحاء بدلالة مختلفة تمامًا عن الدلالة التي وظف يوسف الخطيب وأمل دنقل النص للإيحاء بها، فهو يوظفه للإيحاء بالقدرة الخارقة على مجابهة أعتى الظروف وأقساها، وتذليلها والسيطرة عليها؛ فالشعرة تعكس سياسة معاوية الحكيمة ، التي تستطيع قراءة الرياح ، وتشييد الملك على تفجر البركان وزفير الأمواج وتيه الزمن بين الإعصار والربان. يقول أدونيس في مقطع "مرآة لمعاوية" من قصيدة "مرايا للممثل المستور"(٢٦) :

شعرة تقرأ الرياح وتبني ملكها في تفجر البركان

في زفير الأمواج والزمن الهائم بين الإعصار والربان

وهكذا يسّر هذا التكنيك للشعراء الثلاثة أن يوظفوا النص الواحد لأداء مجموعة من الوظائف الإيحائية المختلفة وفق مقتضيات السياق الشعوري والنفسي الذي وظف كل منهم النص في إطاره .

(٢٦) ديوان "المسرح والمرايا" . دار الآداب . بيروت ١٩٦٨ . ص ٢٢٣ .

بقي أن نشير إلى أنه توجد في نتاجنا الشعري الحديث بعض صور استخدام النص التراثي بشكل أقرب ما يكون إلى "التضمين" ؛ حيث يحمل النص في القصيدة دلالته التراثية لا يتعداها .. ولا شك أن استخدام النص على هذا النحو لا ينتمي إلى ظاهرة توظيف التراث بالمعنى الفني .

توظيف المعجم التراثي :

من المعطيات التراثية التي لجأ شعراؤنا إلى توظيفها "المعجم التراثي" فقد وظفوا أنماطًا من هذا المعجم بهدف إثارة الجو الشعوري والنفسي الذي ارتبط به ؛ فحين ترغب شاعرة كنازك الملائكة في استثارة فطرة الاعتزاز بكل ما هو عربي ، وبعث العنفوان العربي وإيقاظ الكبرياء العربية تلجأ إلى توظيف معجم القصيدة الجاهلية بكل ما ارتبط بمفردات هذا المعجم من اعتزاز برموز الطبيعة العربية إلى حد التقديس فتقول في قصيدتها "أغنية للأطلال العربية" (٢٧) :

من الجزع ، من قلب سقط اللوى

ووادي الغمار ، وبرقة ثهمد

ومن ربع نعم عفته الرياح

وأقفر من أهله ، وتبدد

ومن طلل في الجزيرة أقوى

وما زال منبع عطر وعسجد

تعالت هتافات ماض عريق

يعيش الخلود بجفن مسهد

---

(٢٧) ديوان "شجرة القمر" دار العلم للملايين بيروت ، ومكتبة النهضة ، بغداد ١٩٦٨ ، ص٦٤ .

نجد الشاعرة في هذا المقطع – الذي يمثل النغمة الأساسية في القصيدة كلها وبقية المقاطع بمثابة تنويعات شعورية عليه – توظف معجم القصيدة الجاهلية توظيفًا بارعًا ، بل إنها توظف هذا المعجم منذ عنوان القصيدة ذاته "أغنية للأطلال العربية" ثم تتوالى عبر أبيات المقطع مفردات معجم القصيدة الجاهلية بما تشيعه من جو الاعتزاز بالانتماء العربي ، والوله برموز الطبيعة العربية ؛ فالجزع ، وسقط اللوى ، ووادي الغمار ، وبرقة ثهمد ، وربع نعم الذي عفته الرياح وأقفر من أهله ، والطلل الذي أقوى في الجزيرة .. كل هذه مفردات أصيلة في معجم القصيدة الجاهلية ، والشاعرة توظف هذا المعجم لتستثير أولاً في وجدان المتلقي مشاعر الاعتزاز بالانتماء العربي ، وتقديس الرموز العربية التي تمثلها مفردات هذا المعجم ، ثم لتستثير ثانيًا في وجدان هذا المتلقي ما ارتبط بهذا المعجم من قيم الإباء والنجدة والعنفوان ورفض الضيم والهوان ، ثم لتستنهض من وراء هذا كله عزيمة الإنسان العربي لنجدة هذه المعالم التي "ما لامستها قديمًا سوى قبلات الديم" بعد أن دنستها الأقدام الغريبة ووقفت بها الشاعرة حزينة تتساءل "أين الهوادج؟ أين الحداء؟ وأين الخيم؟" ولكن هذه الديار تستعجم ، "وتغرق في صمتها لا تجيب" ، وحين تستبكي الشاعرة الديار لا يرد عليها إلا السكون الرهيب ، إذ إن :

مسارح آرامها دنستها

خطى الوافد الأجنبي المريب

وأرض نزار وبكر ووائل

خطوا على تربها تل أبيب

ولنلاحظ أن الديم والهوادج والحداء والخيم ومسارح الآرام ، ونزار وبكر ووائل كلها بدورها أيضًا مفردات أصيلة من معجم القصيدة الجاهلية ارتبطت

دائمًا بمعاني العزة والنجدة والكبرياء وكيف انتهى بها الأمر إلى أن تدنسها أقدام الغاصبين الأجانب .

إن القصيدة وقفة عصرية على الأطلال ؛ ولكن الأطلال هنا ليست أطلال الديار ، وإنما هي أطلال العزة العربية السليبة ، وقد وظفت الشاعرة مفردات معجم القصيدة الجاهلية ببراعة كبيرة للإيحاء بهذا المعنى ، ولإثارة مشاعر الاعتزاز بالرموز العربية ، واستنهاض العزيمة العربية لرد الكبرياء السليب إلى هذه الرموز .

ومن أنماط المعجم التراثي التي ولع شعراؤنا المعاصرون بتوظيفها في قصائدهم "المعجم الصوفي" للتعبير عن مغامراتهم الشعرية التي يرون أن ثمة ارتباطًا كبيرًا بين طبيعتها وطبيعة التجربة الصوفية ، فالشاعر يستغرق في تجربته الشعرية استغراق الصوفي في تجربته الصوفية ؛ ولذلك فإن شعراءنا كثيرًا ما يستخدمون مفردات المعجم الصوفي لتصوير أبعاد مغامراتهم الشعرية، ومن الشعراء الذين تفشى في شعرهم استخدام المعجم الصوفي أدونيس ، وصلاح عبد الصبور ، وغيرهما من الشعراء ، ويندر أن نجد شاعرًا من شعرائنا المعاصرين لم يقابل بين مغامرته مع الشعر وتجربة الصوفي في الوصول إلى الله ، ولم يستخدم بالتالي مفردات المعجم الصوفي في نقل ملامح مغامرته الشعرية ، ومن النماذج الجيدة لتوظيف المعجم الصوفي قصيدة "مقامة تجليات السفر والمجيء إلى حضرة المحبوب" للشاعر محمد أبو دومة – وهو واحد من شعرائنا الذين يمارسون عملية توظيف التراث في نتاجهم الشعري بشغف واعٍ – وهذه القصيدة واحدة من أربع قصائد أطلق عليها اسم "مقامات الرحيل في مقل الغربة الجاحظية" وأعطى لكل قصيدة منها عنوانًا خاصًا ، وقصيدة "مقامة تجليات السفر والمجيء إلى حضرة المحبوب"(٢٨) قسمها

(٢٨) ديوان "السفر في أنهار الظمأ" . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٩ . ص ٥٥

الشاعر إلى عدة مقاطع أعطى كل مقطع منها عنوانًا مستمدًا من المعجم الصوفي ، فالمقطع الأول عنوانه "الحال" والثاني عنوانه "الصحو الأول" والثالث عنوانه "الصحو الثاني" والرابع عنوانه "الصحو الثالث" والأخير عنوانه "عود إلى الحال" وهذه العناوين كلها مستمدة كما هو واضح – مثل عنوان القصيدة ذاته – من المعجم الصوفي .

ويبدأ المقطع الأول "الحال" على النحو التالي :

غارق في العشق ، منجذب لمحبوبي بخيط القلب منسلب

بمد العين ، موثوق بهدب جلالة الإشراق، منسل عن

المحسوس والملموس ، أطفو فوق دائرة السلوك أذوب ، لا

أدري حدود الحد ، حتى يرجع الإيقاظ تكويني فيبدأ من

جديد مدرج التقريب ، أصبح مثلما أمسيت ميتليًا بصهد

الوجد ، محترقًا بلذته إلى حد التبخر ، آه من هول الصبابة

(يا من كابد الأشواق) .. إلخ

فمفردات المعجم الصوفي هي سدى هذا المقطع ولحمته ، وقد أضفى استخدام هذا المعجم جوًا صوفيًا على القصيدة شديد الصفاء والشفافية يكد يجعل من هذا المحبوب الذي يتغنى به الشاعر معنى تجريديًا شفافًا مجردًا عن كل تجسد مادي، وإن كان الشاعر قد ركز على تأثير هذا الحب على ذاته أكثر من تركيزه على بيان طبيعة المحبوب ، وقد استطاع أن يتسامى بهذا الحب إلى درجة الحب الإلهي عن طريق توظيفه للمعجم الصوفي .

وقد حاول بعض شعرائنا توظيف المعجم النحوي ولكن محاولتهم لـــم تلـــق نجاحًا يذكر لأنها كانت أقرب إلى أن تكون مغامرة شكلية خالصة منها إلـــى أن تكون محاولة جادة لتوظيف معطى تراثي لنقـــل مضمـــون معـــاصر ، وكـــان صنيعهم شبيهًا بصنيع بعض شعراء العصر العباسي عندما حـــاولوا أن يزينـــوا أشعارهم ببعض مصطلحات العلوم . ومن هذا القبيل ما صنعه الشـــاعر عبـــد الرزاق عبد الواحد في قصيدة له بعنوان "مسائل في الإعـــراب" (٢٩) والقصيـــدة تتألف من أربع مسائل حاول الشاعر فيها أن يخضع المصطلح النحوي لحمـــل مضمون معاصر ، فيقول في "مسألة رقم ١" :

من يجرؤ أن ينصب نعتًا مقطوعًا لعذاب العالم ؟!

ويقول في "مسألة رقم ٢" :

حضورنا مبتدأ

تجاوز انكسارنا .. مبتدأ

مسألة انتصارنا .. مبتدأ

وكلها تبحث عن خبر

ولعل آثار التكلف واضحة في المحاولة لا تحتاج إلى بيان .

توظيف القالب التراثي :

من بين المعطيات التراثية التي لجأ شعراؤنا المعاصرون إلى توظيفها بعـض القوالب الفنية التراثية التي انقرض معظمها من أدبنا العربي كقـــالب "المقامـــة" و"القصة على لسان الحيوان والطير" و"الحكاية الشعبية" و"التوقيع" . وكل هـــذه قوالب أدبية عرفها أدبنا العربي في بعض عصوره وقد انقرضت أو كادت فـــي العصر الحديث ولكن شاعرنا المعاصر عاد يحيي هذه القوالب ويوظفها توظيفًا

(٢٩) ديوان " خيمة على مشارف الأربعين " . وزارة الإعلام العراقية بغداد ١٩٧١ . ص ٣٩ .

فنيًا جديدًا ، على الرغم من أن هذه القوالب في جملتها كانت في الأصل قوالب نثرية .

المقامة :

حاول بعض الشعراء توظيف قالب "المقامة" كإطار فني لرؤيتهم المعاصرة ، ومن النماذج الناجحة في هذا المجال قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان"(٣٠) للشاعر معين بسيسو ، التي يدين فيها المفتين والمستشارين المنافقين الذين يتملقون السلطة ويصدرون لها من الفتاوي ما يتفق مع نزواتها ويبررون لها سقطاتها وأخطاءها .. وقد وظف الشاعر معطيات قالب المقامة توظيفًا بارعًا في إدانة هذا الصنف من البشر ، وإدانة السلطان الذي يسمح لهم بالتكالب على بلاطه كالهوام .. وهو يبدأ القصيدة بسلسلة من الرواة عميقة الإيحاء بفساد هذا الجو الذي تدور فيه الأحداث وعفنه .. يقول :

حدثني وراق في الكوفة عن خمار في البصرة
عن قاضٍ في بغدان
عن سائس خيل السلطان
عن جارية ، عن أحد الخصيان

وبعد أن يذكر الراوي هذا السند العميق الدلالة يبدأ في ذكر الحكاية ، وملخصها أن السلطان سأل من في مجلسه ذات يوم عن "من يقعى خلف الباب من الفقهاء من الشراح" . ولنتأمل مرة أخرى براعة لغة الشاعر في تحقير هذا الصنف من الناس الذي يقبل أن يجعل من نفسه مفتي ضلال لنزوات السلطان ، إن محل هؤلاء ليس مجلس السلطان وإنما هو "خلف الباب" وهم لا ينتظرون وإنما "يقعون" كما تقعى الكلاب . ويعدد له الحاضرون أسماء من بالباب من المفتين ، وتكون الأسماء بدورها عميقة الدلالة :

(٣٠) ديوان " الأشجار تموت واقفة " دار الآداب . بيروت ١٩٦٦ . ص ٨٧ .

مولانا .. في بابك عبدك وأواء النطاح

وهنالك عبدك خفاش بن غراب

والشيخ الواثق بالله بن مضيق

صاحب ألف طريق وطريق

تسلكه الزنديقة والزنديق

ويقع اختيار السلطان على وأواء النطاح، فـ "انزلق الشيخ من الباب وبـرك أمام السلطان" ويسأله السلطان في الأمر الذي أحزبه وهو أنه كـان قـد أقسـم لإحدى جواريه أن يبيت عندها ، ولكن ضلت قدمه وأصبح ليجد نفسه متمددًا في ذنبه في حجرة أحد الغلمان . وتكون فتوى وأواء بأن "ليس على مولانا السلطان جناح ؛ لأن القسمة غلبت والعبرة بالنية لا أين تسير القدمان" ، وأن الذنب ذنـب الجارية لأنها لو كانت وضعت على باب مخدعها مصباحًا مـا ضلـت قدمـا السلطان ، ويختم وأواء فتواه بالعبارة المأثورة في ختام كل فتوى "والله أعلـم" ، ولكن بعد أن يحورها – أو يحورها الشاعر على لسانه – لتصبح "**والله تعـالى أعلم والسلطان وخازن بيت المال**" .

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف قالب المقامة بكل معطياته للإيحاء بفكـرة ليس هناك ما هو أقدر على الإيحاء بها من هذا القالب التراثي المهجور .

وقد رأينا منذ قليل كيف وظف شاعر آخر – وهو الشاعر محمد أبو دومـة – قالب المقامة بطريقة أخرى في أربع قصائد تحمل عنوان "مقامات الرحيل فـي مقل الغربة الجاحظية" .

القصة على لسان الحيوان والطير :

وهذا قالب أدبي عرفه أدبنا العربي – نثره وشعره – منذ ترجم ابن المقفـع كتاب "كليلة ودمنة" عن الفارسية ، وظل من القوالب الشائعة في الشـعر حتـى

عهد قريب ، وقد انقرض هذا القالب أو كاد بعد موت شوقي ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفه رمزيًا لا لتجسيد حكمة عامة أو موعظة أخلاقية أو اجتماعية كما كانت وظيفة هذا القالب لدى من استخدموه منذ ابن المقفع حتى شوقي ، وإنما للتعبير الفني عن رؤية شعرية خاصة وعصرية ، وإن كان أغلب هذه المحاولات مازال يحمل بصمات من طبيعة استخدامه التقليدي في تشخيص الحكمة أو الموعظة .

ومن النماذج التي استخدمت هذا القالب قصيدة "الثعبان وهياكل الرماد"[٣١] للشاعر حبيب صادق ، التي يعبر فيها الشاعر – في قالب قصة على لسان الحيوان والطير – عن فجيعته في المؤسسات السياسية العربية التي كانت تدل بقوتها وسطوتها قبل نكسة ١٩٦٧ ، فلما تعرضت للاختبار الأليم في ١٩٦٧ تكشفت عن هياكل منهارة من الرماد . والرموز في هذه القصيدة على قدر واضح من السذاجة والسطحية تقترب بالقصيدة كثيرًا من طبيعة تشخيص الحكمة أو الموعظة في موروث القصة على لسان الحيوان والطير ؛ فالثعبان في القصيدة يرمز بالطبع إلى العدو ، وهياكل الرماد هي المؤسسات التي عرت النكسة حقيقتها، كما رمز إلى ضحايا النكسة بأفراخ الحمام .. وإن كان الشاعر فيما وراء سذاجة الرموز قد نجح في أن يدعم بناء القصيدة بمجموعة من الصور الشعرية الموحية استطاعت أن تستر بعض ما في رموزها من سذاجة ، فالثعبان في القصيدة يغزو حديقة الأطفال ويقتل العصفور في سريره، ثم يغزو حديقة الحمام ويلتهم الأفراخ في أعشاشها من قبل أن تنام ، وهذا الثعبان :

حين غزا الحديقة الملتفة الأغصان

على دوالي الوهم والزنابق الزجاج

وذبح العصفور والحمائم الصغار

(٣١) ديوان " فصول لم تتم " . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ٧ .

.. ..

لم يجد الأبواب ، لم يعثر على سياج

تهاوت الأبراج من عليائها .. تهاوت الأبراج

وانكشف الستار عن هياكل الرماد

عن كاهن من خزف ، وسادن من قار

وهكذا استطاعت الصور الشعرية أن تنتشل القصيدة من وهدة السطحية والمباشرة التي كادت سذاجة رموز القصة على لسان الحيوان فيها تنحدر بها إليها.

الحكاية الشعبية :

وهذا قالب آخر شاع في تراثنا الفولكلوري وخاصة في "ألف ليلة وليلة" ثم في التراث الفولكلوري الشفاهي . ومحاولات توظيف قالب الحكاية الشعبية في شعرنا الحديث كثيرة ومتنوعة ، ومن نماذجها الناجحة قصيدة لنزار قباني بعنوان "المجد للضفائر الطويلة" (٣٢) وظف فيها قالب الحكاية الشعبية توظيفًا ناجحًا ليعبر عن خلود الشعر والجمال في مواجهة عسف السلطة الباغية ، وقد حرص الشاعر على توظيف كل المعطيات التقليدية لهذا القالب : الأبطال التقليديين للحكاية الشعبية (الخليفة ، وابنته الجميلة ، وخطابها من الملوك والأمراء) ، والمكان التقليدي الأثير للحكاية الشعبية (بغداد) والأحداث التقليدية (توافد الخطاب من الملوك والأمراء على الخليفة لخطبة ابنته ، وإغراقهم لها بالهدايا الثمينة ، ثم رفضها لهم ، وإيثارها لشاعر فقير عليهم كان يلقي على شرفتها كل مساء وردة جميلة ، وكلمة جميلة) . وأخيرًا الصيغ اللغوية التقليدية للحكاية الشعبية (وكان في بغداد يا حبيبتي في سالف الأزمان . تقول شهر زاد)

---

(٣٢) ديوان " الرسم بالكلمات " ط٢ . منشورات نزار قباني . بيروت ١٩٦٧ . ص ٨٤ .

والشاعر يوظف كل هذه العناصر ليعبر عن انتصار الفن والجمال في النهاية لأن الخليفة يغضب لإيثار ابنته الشاعر الفقير على الملوك والأمراء فيأمر بقص جدائلها الطويلة الصفراء كسنابل الذهب ويسود البلاد حزن وجدب ، ويستمر الخليفة في بغيه فيرصد جائزة لمن يأتي برأس الشاعر ، ويطلق الجنود ليحرقوا جميع ما في القصر من ورود ، وكل ما في مدن العراق من ضفائر .. إلى هنا والقصيدة تسير على قالب "الحكاية الشعبية" وتستخدم كل تكنيكاتها ، ولكن الشاعر لا يلبث أن يتدخل في الختام تدخلاً مباشرًا لينهي الحكاية وفق ما يريد – لا ما يريد الفن – بحتمية انتصار الفن والجمال ، وزوال البغي والطغيان :

سيمسح الزمان يا حبيبتي خليفة الزمان

وتنتهي حياته كأي بهلوان

فالمجد يا أميرتي الجميلة

يا من بعينيها غفا طيران أخضران

يظل للضفائر الطويلة

والكلمة الجميلة

ولا شك أن تدخل الشاعر هنا قد أفسد كثيرًا من القيمة الإيحائية لتوظيف عنصر الحكاية الشعبية حيث فرض على الحكاية نهاية مفتعلة غير نابعة من الأحداث وتطورها الطبيعي .

التوقيــــع :

والتوقيع قالب أدبي تراثي شاع في كتابات الخلفاء والحكام إلى عمالهم وولاتهم ، وهو عبارة عن عبارة موجزة مركزة تلخص أمر الخليفة أو توجيهه إلى عامله ، وتوجز المعاني الكثيرة في كلمات قليلة ولذلك فالتوقيع يتمتع بقيمة إيحائية عالية .

وقد حاول بعض شعرائنا أن يوظف هذا القالب لاستيعاب بعض رؤاهم الشعرية ذات الطبيعة الخاصة ، والتي تحتاج إلى لون من التركيز التعبيري الشديد ؛ ومن الشعراء الذين وظفوا هذا القالب الشاعر محمد عز الدين المناصرة في قصيدة بعنوان "توقيعات" (٣٣) ، وهو يقدم للقصيدة بعبارة نثرية يقول فيها "كان الخلفاء في العصر العباسي يرسلون إلى ولاة الأقاليم رسائل على هيئة برقيات أسموها :توقيعات" . والقصيدة مجموعة من الرؤى الجزئية التي تكاد تكون مستقلة حيث لا يربطها بعضها إلى بعض شعوريًا إلا كونها كلها معاناة لبعض الهموم القومية المختلفة ذات الطابع الانتقادي، وكلها تأخذ الطابع البرقي المركز ؛ فالتوقيعة الأولى مثلاً تقول :

ورجعت من المنفى في كفي خف حنين

حين وصلت إلى المنفى الثاني

سرقوا مني الخفين

وتقول التوقيعة الثانية :

أنت أمير .. وأنا أمير

فمن يقود هذا الجحفل الكبير ؟!

وهكذا تتوالى الرؤى مركزة ومقتضبة ، ومنفصلة بعضها عن بعض ، وحاملة كل خصائص "التوقيع" من تركيز في العبارة ، وتلخيص للفكرة العامة في ألفاظ قليلة .

توظيف المعطيات البلاغية والموسيقية :

من المعطيات التراثية التي حاول الشعراء العرب المعاصرون أن يوظفوها توظيفًا فنيًا في قصائدهم الحديثة بعض فنون البديع كالجناس والترصيع

(٣٣) ديوان " الخروج من البحر الميت " . دار العودة . بيروت . ص ٣٦ .

وغيرهما، وقد نجحوا إلى حد كبير في توظيف هذه المعطيات توظيفًا جماليًا وإيحائيًا ، وفجروا فيها قيمًا تعبيرية وجمالية جديدة ، رد إليها بعض اعتبارها الفني ، ورد عنها بعض ما لازمها من سمعة سيئة .

الجناس : والجناس صورة من الصور البديعية سيئة الطالع ، وسبب ذلك إسراف الشعراء في عصور التكلف في استخدامها مما ألقى عليها ظلاً ثقيلاً من سوء السمعة ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفها توظيفًا جديدًا يثرون به الجانب الموسيقي في القصيدة ليصبح بذاته عنصرًا إيحائيًا بارعًا ، ومن قبيل هذا ما صنعه الشاعر أمل دنقل في قصيدته "صلاة" (٣٤) ، حيث وظف فيه الجناس بشكل مكثف لإشاعة جو موسيقي خاص في القصيدة ، يقول مثلاً في أحد المقاطع :

"تفردت وحدك باليسر ، إن اليمين لفي الخسر ، أما اليسار ففي العسر ، إلا الذين يماشون ، إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون ، إلا الذين يشون ، وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت" .

فنراه يستخدم الجناس الناقص بإسراف مقصود؛ حيث جانس أولاً بين اليسر والخسر والعسر ، ثم جانس بين يماشون ويعيشون ويحشون ويعشون ويشون ويوشون .. وقد أضفى هذا التراكم المقصود للجناس في المقطع جوًا موسيقيًا مكثفًا ، بحيث لا يشعر القارئ بأي لون من المبالغة – رغم أن الشاعر أسرف في استخدام الجناس كما لم يسرف أشد الشعراء في عصور التكلف إسرافًا – لأن الشاعر نجح في توظيفه تعبيريًا بنفس القدر الذي نجح به في توظيفه موسيقيًا .

(٣٤) ديوان " العهد الآتي " . دار العودة . بيروت ١٩٧٥ . ص ٧ .

الترصيع : والترصيع فن بديعي موسيقي آخر يقوم على إغناء موسيقى البيت بمجموعة من القوافي الداخلية تدعم إيقاع القافية الأساسية كما في قول أبي صخر الهذلي :

وتلك هيكلة ، خود مبتلة
صفراء رعبلة ، في منصب سنم

وقد وظف شعراؤنا المعاصرون نفس المعطى التراثي في القصيدة الحرة المدورة لإغناء العنصر الموسيقي فيها ، وتعويض ما تفقده بالتدوير من قيم موسيقية مثل تعدد القوافي والوقفات في نهايات الأبيات في القصائد غير المدورة، وكثيرًا ما ينوع استخدام الترصيع في القصيدة الحرة المدورة الإيقاع الأساسي للقصيدة إلى مجموعة من الإيقاعات التي تربطها بالإيقاع الأساسي صلة عروضية ؛ ومن النماذج الناجحة لتوظيف الترصيع على هذا النحو قصيدة للشاعر أمل دنقل بعنوان "خاتمة" (٣٥) تتألف من ثلاثة أبيات اثنان منها مدوران، وقد وظف الشاعر "الترصيع" توظيفًا بارعًا في البيتين المدورين بحيث أغنى إيقاعهما بمجموعة من القوافي الداخلية عوضت غياب الوقع المتكرر للقافية الأصلية ، كما نوع في إيقاع البيتين بحيث تحول الإيقاع من وزن الرمل – الذي وحدته "فاعلاتن" – وهو إيقاع القصيدة الأساسي إلى وزن الهزج – الذي وحدته "مفاعيلن" – وهو شريك الرمل في دائرته العروضية "المجتلب" أو إلى وزن الرجز الذي وحدته "مستفعلن" وهو الشريك الثالث للرمل والهزج في دائرتهما العروضية . يقول الشاعر في البيت الأول :

آه من يوقف في صدري الطواحين ؟!
ومن ينزع من قلبي السكاكين ؟!
ومن يقتل أطفالي المساكين ؟!
لئلاّ يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء ، خدامين مأبونين ، قوادين .. إلخ

---

(٣٥) السابق ، ص ٩٣ .

والبيت طويل يتألف من أكثر من أربعين تفعيلة ، وقــد اســتطاع الشــاعر بتوظيفه للترصيع أن يثري البيت بمجموعة من القوافي الداخلية في "الطواحيـن" و"السكاكين" و"المساكين" و"قوادين" .. إلخ ، كما استطاع من ناحية أخــرى أن ينوع إيقاع البيت الرملي ويتحول به إلى إيقاع هزجي فيما بعد الســطر الأول ، وذلك بتقسيمه البيت إلى مجموعة من الصيغ ذات الإيقاع الهزجي ، وقد كتــب كل صيغة على سطر مستقل ليبرز إيقاعها ،ولكنها كلها أجزاء من بيت واحــد رملي ، ولو أننا قرأناها متتابعة على النحو التالي "آه من يوقف فـــي صــدري الطواحين؟ ومن ينزع من قلبي السكاكين؟ ومن يقتل أولادي المساكين؟ .. إلــخ" بدون توقف على نهاية كل صيغة لارتد إيقاع البيت إلـــى بحــره الأســـاسي الرمــل ، وفي البيت الثاني يوظف الشاعر الترصيع لنفس الغرض ولكنه ينـوع إيقاع البيت هذه المرة إلى الرجز شريك الرمل والهزج في دائرتهما العروضيــة "المجتلب" فيقول :

إنها الأرض التي ما وعد الله بها

من خرجوا من صلبها

وانغرسوا في تربها

وانطرحوا في حبها

مستشهدين

فادخلوها بسلام آمنين

نجد الترصيع يثري البيت أولاً بمجموعة من القوافي الداخليـــة فـــي "بـــها" و"صلبها" و"تربها" و"حبها" تعوض غياب القافية الأساسية المتكررة ، كما نجـده ينوع الإيقاع ، ويتحول به ابتداء من السطر الثاني إلى وزن الرجز حيث انقســم البيت بالترصيع إلى مجموعة من الصيغ ذات الإيقاع الرجزي – الذي وحدتــه

"مستفعلن" – وقد كتب الشاعر كل صيغة على سطر مستقل لإبراز إيقاعها الرجزي ، وقافيتها الداخلية ، ولكننا لو ضممنا هذه السطور إلى السطر الأول لعاد إيقاع البيت من جديد إلى وزنه الأساسي "الرمل" .

هكذا استطاع الشاعر بمهارة واقتدار أن يوظف هذا المعطى البديعي التراثي المهجور لأداء وظائف موسيقية وجمالية باهرة .

وبعد ..

فلعل هذا اللمح السريع لمظاهر توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر يوضح مدى غنى هذا التراث ، وقدرته على الاستجابة للحاجات الروحية والجمالية للأمة في كل عصر من ناحية ، ويوضح مدى ما يمكن للشاعر المجدد الأصيل أن يضفيه على تراثه من غنى وجدة ، وما يفجر فيه من طاقات وقدرات على استيعاب التجارب الروحية والفكرية في كل العصور من ناحية ثانية .

وأخيرًا لعله يستطيع أن يغري نقادنا ودارسينا بمزيد من الاهتمام بهذه الظاهرة ودراستها وتقويمها بقدر أكبر من التوسع والتعمق .

ثنائية الحلم والواقع

في ديـوان (رقصات نيلية)

محمد إبراهيم أبو سنة واحد من أعذب الأصوات الرومانسية وأصفاها فـي شعرنا العربي المعاصر ؛ فهو فارس رومانسي لا يزال قادرًا على الحلـم فـي زمن عزت فيه حتى القدرة على الحلم ؛ حيث يفيض شعره بكل نبالة الأحـلام الرومانسية وكل جلالها ، دون أن يغرق في دوامات تهويماتها الهروبية السلبية، أو أن ينصرف لحظة عن الانغماس في واقع أمته ، والانشغال بهمومها العامـة إلى حد تحويلها إلى هموم خاصة ، بحيث تتلاشى التخوم أو تكاد بين ما هو عام وما هو خاص في رؤيته الشعرية ، وذلك قصارى ما يتطلع إليه شاعر عظيـم يعيش هموم أمته ويحمل جراحها في إخلاص نبيل .

و"رقصات نيلية" هو ثالث ديوان يصدر عام ١٩٩٣ يـدور عنوانـه حـول النيـل ، وقد سبقه " لا نيل إلا النيل" لحسـن طلب ، و"لكم نيلكم ولي نيـل" لعبد المنعم عواد يوسف .

والديوان يستمد عنوانه من عنوان إحدى قصائده التي يحمل النيل فيها دلالـة فنية رمزية خالصة ، تلخص الإطار العام للرؤية الشعرية في الديوان كله ، وهو الصراع بين الحلم والواقع ؛ فالديوان ليس ديوانًا عن النيل ، والنيل فيـه ليـس عنوانًا على انتماء خاص مقابل الانتماء العربي والإسلامي ، فتكوين أبو سـنة الثقافي والوجداني الذي يضرب بجذوره الأولى العميقة في تربة تراثه العربـي الإسلامي يجعله وفيًا للانتماء إلى هذا التراث ، معتزًا بهذا الانتماء، ولكـن دون أن يسلبه هذا الاعتزاز القدرة على رؤية ما ران على بعض جوانب هذا الـتراث من مظاهر الجمود والتخلف نتيجة لعجز الأجيال المتعاقبة عن تفجـير طاقـات

التجدد الهائلة الكامنة فيه . ومن ثم فإن الشاعر لا يفتأ يعري هذه المظاهر ويسلط عليها من لهيب غضبه الغيور ما يذيب عن نفاسة الجوهر الأصيل ما تراكم عليها من صدأ الجمود والتخلف ، وكثيرًا ما يحس الشاعر أن مظاهر التخلف من التراكم والكثافة بحيث تعجز نيران غضبه عن النفاذ منها إلى أصالة الجوهر ونقائه ، فيرتد محبطًا كسيفًا يرثى نبالة الجوهر المطمور دون أن يدفعه إحساسه الثقيل بالإحباط إلى السقوط في هوة التنكر لهذا التراث ونشدان انتماء بديل ، أو يهز اقتناعه الراسخ بحتمية انتصار وميض الجوهر الأصيل على قتامة الصدأ العارض . وداخل هذا الإطار العام لرؤية الشاعر في الديوان كله – الصراع بين الحلم والواقع – يتشكل طرفا الصراع في صور وأشكال فنية كثيرة ، ويتجسدان في رموز وأقنعة عديدة .

في قصيدة "رقصات نيلية" يرمز النيل إلى الطرف المشرق من طرفي الصراع – الحلم أو المثال – على حين يتجسد الطرف الآخر – الواقع – في مجموعة من العوائق والعقبات التي تحاول أن تثني النيل عن غايته النبيلة ، ولكنه لا يعبأ بها ويمضي إلى هدفه في ثبات . النيل في القصيدة رمز للقوى النبيلة ، رمز لمصر أو لروح الشعب المصري القادر على اجتياز المحن وممارسة العطاء وإشاعة الخصب حتى في أحلك الظروف ؛ فهو "ممعن في صباه الجميل" "يقبل منفعلاً راقصًا ليمارس أهواءه في حنايا الحقول" عطاءً وخصبًا وحدبًا على كل ما هو جميل في هذه الحياة ، فـ "تنهض كل الغصون على ساقها عاريات على صدره تستطيل" .

وهو يقوم بهذا الدور العظيم دون أن يحفل بأي عقبات تعترض طريقه ، أو عوائق تحاول أن تعوق مسيرته المعطاء ، فـ "لا السيوف على رأسه أوقفته ولا الطين في قلبه يقعده" لا الإرهاب ولا الظلم ، ولا حتى الجمود المتمثل في الطين الذي يغص به قلبه – لا شيء من ذلك كله بقادر على أن يثني النيل عن غايته ؛ بل إنه قادر على تحويل القيود والأغلال إلى أساور تزين معصميه :

عابث يشتهي أن يكون طليقا

حين تهوي القيود

على معصميه فيجعل منها أساور فوق الزنود

.. .. والعصور

التي حدقت في مراياه ترتد مقهورة

والظلام يراقص أحلامه ، والنجوم بذور

وهكذا ينتصر النيل / الحلم في هذه القصيدة على الواقع المتمثل في العوائق التي تحاول الحيلولة بينه وبين الوصول إلى غايته ، بل إن هذا النيل الحلم الرمز يصبح أكثر واقعية من الواقع ذاته .

وقصيدة "رقصات نيلية" من القصائد القليلة في الديوان التي يأخذ فيها طوف الحلم كل هذه المساحة ويحقق فيها مثل هذا الانتصار على طرف الواقع .

وفي رؤية شعرية لها مثل هذه الطبيعة الثنائية من الطبيعي أن يكون تكنيك "المفارقة التصويرية" التي تبرز المفارقة الأليمة بين بعدين متقابلين هو أداة الشاعر الأولى في التعبير عن أبعاد هذه الرؤية ، أو عن بعديها الأساسيين : الضيق بقتامة الواقع ، والتغني بنبالة الحلم ، وهما بعدان رومانسيان أصيلان ، كساهما أبو سنة ملامح واقعية واضحة ، واستخدم هذا التكنيك الشعري في معظم القصائد لتجسيدهما .

وتختلف صور المفارقة وأشكالها في الديوان باختلاف طبيعة الرؤية في كل قصيدة ، كما أن الشاعر جعل المفارقة في القصائد التي اعتمد في بنائها على هذا التكنيك إطارا تعبيريا عاما تتعانق في داخله كل الأدوات الشعرية الأخرى من صور ورموز وموسيقى وإشارات تراثية .. إلخ .

يطالعنا هذا التكنيك منذ القصيدة الأولى في الديوان "زهرة الأقحوان" وهـــذه الزهرة ترمز في القصيدة للشاعر ولكل القيم الجميلة التي عشقها وعـــاش لـــها وتغنى بها ، وتمثل الطرف المشرق الوضيء من طرفي المفارقة ، أما الطـرف الآخر فيتمثل في مظاهر دمامة الواقع التي تحيط بالزهرة وتحاصرهـــا وتكـــاد تخنقها ، وتحمل هذه المظاهر بدورها دلالات رمزية ، وتـــأخذ المقابلـــة بيـــن الطرفين صورة الصراع الذي يكسب بناء القصيدة مسحة درامية .

وتبدأ القصيدة بتصوير الواقع الجهم الذي يمثل الوجه الكـــابي مـــن وجـــهي المفارقة :

وحدها في البراري يحاصرها الشوك ، يأكل أحداقها .. زهرة الأقحوان

تتذكر عند المساء الذي فاض في قلبها بالأسى ..

وفي مقابل هذا الوجه الكابي الذي يستمد ثقله وقتامته من كونه يمثل واقعًـــا ملموسًا ماثلاً يطالعنا الوجه الآخر – الحلم – في صورة ذكرى تجول بخـــاطر الزهرة وهي تعيش وحدتها القاسية حيث :

.. تتذكر بعض القلوب الرحيمة تلمسها في حنان

حين كان الأمان

وارفًا ، وأغاني الكمان

تصطفى عودها لتراقصه ، والندى مهرجان

وهكذا يتألق هذا الوجه بكل بهجته وحبوره ، ولكنه يظل في النهاية مجـــرد ذكرى في مقابل الوجه الآخر الذي يتجسد واقعًا ثقيلاً باهظًا .

ويعمد الشاعر بعد ذلك إلى أسلوب آخر من أساليب بناء المفارقـــة بعـــد أن اعتمد في مطلع القصيدة على وضع كل طرف من الطرفين بكل ملامحـــه فـــي مقابل الطرف الآخر بكل ملامحه ، ويتمثل هذا الأسلوب الآخر في أخذ ملمـــح

من ملامح أحد وجهي المفارقة ووضعه بإزاء الملمح المقابل لـــه فـــي الوجـــه الآخر ؛ فالوجوه الحانية لم تعد منذ غابت ، والنسيم الرخي البليل جف ، ومـــاء الغدير هاجر ، والبدر الذي كان يسبح بين تلافيف أوراقها لن يعود ..

تتذكر هذي الوجوه التي لم تعد منذ غابت

والنسيم الذي جف ، ماء الغدير المهاجر ، حلم الزمان

.. ..

لن يعود لها ما اشتهته ، ولن يسبح البدر بين تلافيف أوراقها .. مثلما

كان يفعل دومًا ، حين كانت تثني بين أيدي الحسان .

وهكذا يمزج الشاعر قسمات وجهي المفارقة بعضها ببعض مشكلاً صـــوراً تحمل ملامح الطرفين كليهما ، متغلغلاً بفكرة المفارقة إلى جزئيـــات الصـــور التفصيلية ، وتاركًا الصراع بين طرفي مفارقته – الحلم والواقع – يتسلل إلـــى أدق خلايا بناء قصيدته التي تنتهي وقد انتصر طرف الواقع تمامًا ؛ حيث نـــرى زهرة الأقحوان وحيدة بائسة في قبضة هذا الواقع الجاثم الثقيل الـــذي يعتقلـــها ويحرمها حتى من العودة إلى الماضي ولو عبر الحلم .

وفي قصيدة "ذاكرة الياسمين" – ثانية قصائد الديوان – يتجسد طرفا المفارقـــة في ماضي الشاعر بكل ما فيه من براءة وحرية وفروسة ، وحاضره بكل ما فيه من قيود وأخطار تفرض عليه أحيانًا لونًا من المهادنة لحماية الحد الأدنى مـــن عناصر حلمه القديم؛ حيث يأخذ طرف "الحلم" في هذه القصيدة صورة مـــاضي الشاعر عندما كان :

.. يمضي إلى نرجس في البراري يظلله بالحنين

وكان يشاكسه بالأغاني ، ويلقي عليه النجوم التي أزهرت في العيون

.. ..

كان يجلس خلف طفولته خنجر لا يزول

ووراء رجولته شاعر حين يهفو يقول

أما طرف "الواقع" في هذه المفارقة فيتمثل في حاضر الشاعر بكل ما فيه من انكسار وضعف وضياع ؛ حيث :

أسلمته السهول لأغوارها المحرقة

أسلمته الدروب إلى غيرها

فارقته البراري بأمطارها

فاجأته الأفاعي بأسرارها

وأمام ضراوة هذا الواقع يضطر الشاعر إلى تقديم بعض التنازلات ، وإلى لون من المهادنة لأفاعي الواقع – عن طريق الغناء لها – حتى لا تفترس يمامات الحلم ، وتظل بعيدًا عنها وعن القمر الذي يسهر يرعى أفراخها ويغني لها :

فاجأته الأفاعي بأسرارها

فاجأته فلاينها ، ثم غنى لها كي تنام بعيدًا عن العش ، عش اليمامات ؛

حيث القمر

ساهر في الغصون يغني لها في انتظار المطر

وقد يكون الواقع من الضراوة بحيث لا يملك حلم الشاعر إلا الخضوع التام لمقتضياته ، وقد رأينا في قصيدة "زهرة الأقحوان" كيف خضعت الزهرة – رمز الحلم في القصيدة – لضراوة الواقع الذي لم تستطع له دفعًا ؛ حيث تركها الشاعر "تنحني للعواصف .. " و"تنحني لاعتقال المكان" .

وإذا كان طرف الحلم في معظم القصائد يمثل الوجه المشرق من وجهي المفارقة على حين يمثل طرف الواقع الوجه القاتم لها فإننا نجد هذا النهج ينعكس في بعض القصائد حيث يمثل الحلم وجه المفارقة الكابي ، وذلك في القصائد التي يكتشف فيها الشاعر أن حلمه كان حلمًا زائفًا معكوسًا ، وأن الواقع الذي هرب منه إلى ذلك الحلم أكثر منه وضاءة وإشراقًا ؛ وذلك كما في قصيدة "الرحيل المباغت" التي يكتشف فيها الشاعر أن الحلم الذي هرب إليه من واقعه القاسي أكثر قسوة من هذا الواقع ذاته ، وأن واقعه أكثر حنوًا عليه وبرًا به من هذا الحلم القميء ، وأنه يتشبث به ويدعوه إلى الصمود والعمل من أجل تغيير دمامته إلى وسامة وقتامته إلى وضاءة :

أرضي تناشدني : انتظرتك أن تجيء ، فهل تروح ؟!

إني انتظرتك فانتظر

من ذا يبلغني المرام إذا طويت عهودنا ومضيت تلتمس الخسارة في الظفر؟!

من لي إذا الليل اعتكر ؟!

ولذلك فإن الشاعر يعتبر الهروب من ذلك الواقع على قسوته جريمة "هذا الرحيل جريمة" .

وإذا ما تركنا تكنيك "المفارقة التصويرية" الذي اعتمده الشاعر إطارًا تعبيريًا عامًا يحتضن قطبي رؤيته في الديوان فسنجد كل الأدوات والتكنيكات الشعرية الأخرى تصب في هذا الإطار ، وترفد وظيفته الإيحائية بمدد من الإيحاءات الجزئية التي تندمج في هذا الإطار العام وتشكل ملامحه التفصيلية .

وإذا ما بدأنا بالمعجم الشعري في الديوان وجدناه يعتمد بشكل بارز على مجموعة من الثنائيات اللغوية التي تقوم على علاقة التضاد ؛ الأمر الذي يلائم تكنيك المفارقة التصويرية من ناحية ، ويلائم من ناحية أخرى الطبيعة الثنائية للرؤية الشعرية في الديوان .

ولعل أكثر هذه الثنائيات بروزًا في الديوان ثنائية "النور / الظلام" حيث لا تكاد قصيدة في الديوان تخلو من مجموعة من المفردات المحورية المستمدة من حقل هذه الثنائية سواءً بطريق الترادف أو التضاد أو الاشتقاق أو غير ذلك من العلاقات اللغوية ، ولعل الشاعر كان مدركًا – ولو بطريقة مبهمة – دور هذه الثنائية بالذات – ثنائية النور والظلام – في التعبير عن أبعاد رؤيته الشعرية في هذا الديوان حين قال في ختام مقدمته التي تحمل عنوان "مفتتح" : "قد يكون الشعر صرخة الملاح الأخيرة في مواجهة الموج العالي ، ولكنه في نفس الوقت كهف النجوم التي يدخرها الشاعر لليل حتى يصنع منها نهاره الجديد" . وربما لم يستطع الشاعر – في هذا الديوان – أن يصنع من نجومه نهارا جديدا يبدد ظلمات الليل ؛ حيث ما زال إحساسه بجثوم الليل وثقله أقوى من أشعة نجوم الحلم التي يحاول أن يبدد بها ظلماته ، ولكن يقين الشاعر ببزوغ النهار ظل بالمقابل يتحدى كثافة الظلام على امتداد الديوان .

وقد استطاع الشاعر أن يمزج بين محوري هذه الثنائية وكل الثنائيات الأخرى في الديوان ، وأن يضفي على كل محور فيها ملامح من المحور الآخر ؛ فالنور يكتسب ملامح الظلمة والعكس ، مستغلا وسائل النفي والوصف والإضافة والتشخيص ، وغير ذلك من الوسائل الفنية التي تمزج بين المتناقضات.

ولنقرأ هذه الصور التي ترد كلها في قصيدة واحدة من قصائد الديوان هي قصيدة "غانية في مقهى" وتستمد كل موادها من نطاق ثنائية "النور والظلام" لندرك مدى نجاح الشاعر في تطويع مفردات هذه الثنائية إلى حد شحن مفردات كل طرف من طرفيها بإيحاءات الطرف الآخر المضادة لدلالتها الوضعية لتتسع لاستيعاب أبعاد رؤيته : "قنديل مطفأ" "رجل في زاوية معتمة" "كي تولد شمس صغرى" "يطلع من أجنحة الليل ويهوي في عينيه قمر كذاب" "ليل يعتنق نهارا" "هل نسأل تلك الريح عن الفجر القادم؟ تلك رياح تتهتك في ليل شتوي" "يحاول

أن يتحسس نور العينين المطفأ" "ومض شعاع لاح وراح" "قمر يتهادى لا يعرف وجهته" "كواكبها صلصلة الأجراس الواهنة" .

لقد عبث الشاعر بالمفردات المستمدة من نطاق محور النور ليكسبها دلالات عكسية تلائم طبيعة الرؤية في القصيدة التي يغلب عليها طابع مأساوي قاتم ؛ فالقنديل "مطفأ" والقمر "كذاب" ، والنهار "يعتنقه ليل" – ولنلاحظ أن الليل هو العنصر الإيجابي في العملية الإسنادية في الصورة وأن النهار هو العنصر السلبي – ونور العينين "مطفأ" ، والشعاع الذي لاح "راح" ، والقمر الذي يتهادى ضال " لا يعرف وجهته" ، وهو بعد ذلك "يتداعى يسقط فوق جليد الأعتاب" .

وحتى ملامح النور التي نجت من هذا العبث التصويري البارع الذي عكس دلالتها تبدو شاحبة مهتزة ؛ فالشمس المأمول ولادتها "شمس صغرى" ، وهي فوق ذلك سوف تولد – إذا ولدت – "في قلب مختنق" لا يدري أحد إذا كانت أشعة هذه الشمس الوليدة الصغرى ستنتصر على ظلمات اختناقه فتبددها أم أن هذه الظلمات هي التي ستنتصر عليها فتخنقها معها . وأخيرًا فإن الريح التي يحاول الشاعر أن يسألها عن الفجر القادم ريح متهتكة "تتهتك في ليل شتوي" .

وعلى هذا النحو البارع يمضي الشاعر في تشكيل صوره من مفردات هذا المعجم ليشحن أشد مفرداته بساطة بأغنى الإيحاءات والدلالات .

ونلاحظ أن أبو سنة يعتمد في بناء الصور اعتمادًا كبيرًا على التشخيص ، حيث يشخص المعاني التجريدية والأحاسيس والهواجس النفسية ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية ، وليس هذا بمستغرب من شاعر رومانسي النزعة كشاعرنا؛ فالتشخيص وسيلة رومانسية أصيلة. وكثيرًا ما يبني الشاعر قصيدته على صورة تشخيصية كبرى تشمل القصيدة كلها ، وتتعانق في داخلها مجموعة من الصور التشخيصية الجزئية التي تحدد ملامح الصورة الكبرى

وملامحها التفصيلية ، وذلك كما في قصائد "زهرة الأقحوان" و"أنثى مختار" و"رقصات نيلية" و"قم يا وطن" وغيرها .

في قصيدة "أنثى مختار" يشخص الشاعر تماثيل النساء عند مختار وينفث فيها حيوية عارمة ؛ حيث "تهب في الليل الحزين / أنثى من الحجر الكتوم / أنثى تهب من الخرائب ملء زينتها .." وتتوالى الصور التشخيصية الجزئية لتدعم هذه الصورة العامة ، فنجد تماثيل الفلاحات "يسكبن في جوف ا لجرار / مهجًا تذوب من الجوى .." ونجد أنثى مختار الحجرية "تناشد الشعب الكظيم / أن يشعل العزم المقدس في الهشيم .. / تدعو البلاد لأن تقوم" .

وفي قصيدة "قم يا وطن" يشخص مصر في صورة حبيبة حزينة مهضومة – وهي صورة ولع الشاعر بترديدها في مختلف دواوينه – وهو يهيب بها أن تنهض وتنفض عنها ذلك الضعف والاستكانة "سأصرخ حتى تبوحي بسر سوى الدمع" "هذا هو الحلم يبعث .. شوق قديم .. ليوم تقومين فيه" "لا تقبلي الذل تحت سنابك هذي المصائب، لا تقبلي غير سيف العزيمة منتصبًا في عراك الوجود" "فلا تستنيمي لقرع المحن . وقومي من العجز ، قومي من الخوف ، قومي من الذل ، قم يا وطن" . وهكذا يختم القصيدة بهذا الالتفات البلاغي البارع الذي ينتقل فيه من ضمير المؤنثة المخاطبة إلى ضمير المذكر؛ لأن هذه الوثبة التي يطالب بها الوطن تحتاج إلى عزمة رجولية باترة، بعد أن ظل يشخصه طوال القصيدة في صورة محبوبة أنثى يغني لها ويهدهد أحزانها ويغريها بالتمرد على ضعفها واستكانتها .

وإلى جانب التشخيص – الذي يعد الأداة الأساسية في تشكيل الصورة في الديوان – يستخدم الشاعر مجموعة من الأدوات الأخرى، مثل استخدام أسلوب المونتاج التجميعي ، الذي تشكل فيه الصورة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التي تتوارد كلها على إحداث أثر نفسي معين ، وهذا الأسلوب في تشكيل

الصورة يستفيد فيه الشاعر من أسلوب المونتاج السينمائي ؛ ففي قصيدة "غانية في مقهى" مثلاً تتوالى مجموعة من اللقطات المنفصلة التي تشكل في مجموعها صورة تهدف إلى إحداث تأثير معين على النحو التالي :

قنديل مطفأ

ذكرى امرأة غانية . كأس فارغة ، وسحاب

رجل في زاوية معتمة ، وكتاب

فالشذرات التي تتألف منها الصورة العامة تبدو متباعدة لا ترابط بينها – وقد عمد الشاعر إلى إسقاط أدوات الربط اللغوي بين عناصر هذه الصورة للإيحاء بهذا التباعد – ولكن هذه اللقطات رغم تباعدها وتناثرها تتكاتف كلها على إحداث أثر واحد معين هو إشاعة الإحساس بالكآبة والقتامة الذي يوشح القصيدة كلها .

وأحيانًا يمزج الشاعر بين عدة وسائل في تشكيل الصور في القصيدة بحيث تتفاعل هذه الوسائل فيما بينها ويدعم بعضها تأثير بعض ؛ في قصيدة "رؤيا" مثلاً يمتزج تكنيك المونتاج التجميعي بتكنيك التداعي السيريالي ، ويتخذ كل ذلك صورة الرؤيا الكابوسية ذات الطابع السيريالي العبثي على النحو التالي :

قواقع محشوة بالصراخ . وحوت تثاءب فابتلع البحر .
جمجمة في الفضاء . هلام على حافة الأفق . طير يرف
على أغصن من دماء .

وهكذا تتوالى الصور على هذا النحو السيريالي الكابوسي بدون ترابط ، وبما تحمله من غرابة وعبث بالعلاقات العادية المألوفة ؛ هذه القواقع المحشوة بالصراخ ، والحوت الذي يتثاءب فيبتلع البحر ، والجمجمة السابحة في الفضاء ، والهلام الرجراج على حافة الأفق الذي يوشح باهتزازه الصورة كلها ، والطير

المرفرف على أغصن الدماء .. هذه الرؤيا الكابوسية المرعبة تناثرت مكوناتها بدون أدوات ربط لغوي ، بل إن هذه الصور في مجملها لا تمثل جملاً لغوية مكتملة الأركان ؛ فهي مبتدآت بلا أخبار أو أخبار بلا مبتدآت ، ولكنها في النهاية تنتظم كلها في إطار تصويري واحد ، يعكس حالة نفسية واحدة هي إحساس الشاعر بالرعب من كابوسية الواقع الذي يعيشه .

وقد استخدم أبو سنة في الديوان مجموعة من الرموز الشعرية الشفيفة التي لا يجد القارئ صعوبة كبيرة في التقاط دلالاتها الرمزية رغم رحابة هذه الدلالات وتنوعها؛ وذلك مثل "زهرة الأقحوان" التي يستطيع القارئ أن يدرك بيسر أنها رمز للشاعر ذاته ، ومثل "النيل" في "رقصات نيلية" الذي يدرك القارئ أيضا وبدون مشقة أنه يرمز لمصر أو للشعب المصري. على أن عطاء هذه الرموز مع شفافيتها لا ينفد بمجرد التقاط القارئ لإيحاءاتها العامة ، بل لعله يبدأ بعد ذلك ؛ حيث يتابع القارئ باستمتاع براعة الشاعر في المزج بين طرفي العملية الرمزية ليتولد من خلال التفاعل بينهما ومن خلال نسج الشاعر للخيوط المتعددة التي يتألف منها النسيج الرمزي أغنى الإيحاءات وأرحبها .

وإلى جانب هذه الرموز الكلية التي يمثل كل منها إطارا رمزيا عاما يستوعب رؤية الشاعر بكل أبعادها في القصيدة كما يستوعب كل الأدوات الفنية الأخرى التي يوظفها الشاعر في تصوير الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية فإن هناك مجموعة من الرموز الجزئية التي توحي ببعد جزئي من أبعاد الرؤية في القصيدة ، أو بخلجة نفسية خفية .

الحلم المناضل

في ديـوان (شجرة الحلم)

يحدد لنا الشاعر حسين على محمد الإطار العام لرؤيته الشعرية في هذه المجموعة منذ المقطع الأول من القصيدة الأولى من قصائد مجموعته هذه، بل إنه يحدد لنا هذا الإطار منذ عنوان المجموعة ذاته "شجرة الحلم" .. ولذلك فلم يكن مصادفة أن يكون هذا العنوان هو عنوان القصيدة الأولى ، وهو في الوقت نفسه عنوان مقطعها الأول . هذا الإطار الذي يحدد لنا الشاعر – بوسائله الفنية الخاصة – هو "الحلم" .

ولكن حلم شاعرنا ليس هو الحلم / الخدر والغيبوبة ، وإنما هو الحلم المناضل، الحلم الذي يدرك بوعي فادح مدى جهامة الواقع واربداده ، ولكنه يصر مع هذا الوعي على أن يرسل أشعته تخترق ظلمات الجهامة لتعانق توق الوجود إلى الحلم بواقع أكثر وضاءة ، ولتحفز هذا التوق إلى العمل والنضال في سبيل تحقيق هذا الحلم. ولهذا فإن الشاعر يجسد لنا حلمه في أحد رموز العطاء والخصب والحياة وهو "الشجرة" . بل إنه يحرص على أن يكشف لنا منذ البدء – في مفارقة تصويرية بارعة تميّز حلمه المناضل عن أحلام الخدر والغيبوبة والوهم التي تمتص كل حوافز العمل والنضال لدى الآخرين – فيقول في مقطع "شجرة الحلم" من القصيدة الأولى في المجموعة التي تحمل نفس الاسم :

يشرب غيري منقوع الكلمات الشافية من الأدواء

ويبيع الفجر الآتي ذات صباح أبيض للضعفاء

أقف وأصرخ في الأموات :أفيقوا

هذا زمن الحجر الصنم الرابض في الأبهاء

فلتخرج كل شجيرات الأحلام

ولتنفض عن عاتقها ظل غبار الأيام

كي تحمينا – نحن الإخوة والأبناء –

من هذي الشمس الحارقة الصماء

فالحلم الذي يتبناه الشاعر ويدعو إليه ليس ذلك الحلم / الغيبوبة والوهم ، الذي يسقي الحالمين منقوع الكلمات المعسولة ، ويبيع لهم وهم فجر قادم لن يأتي في الحقيقة أبدًا ، وإنما هو الحلم / الثورة ، الحلم / الشجيرات الفتية التي تنفض عن عاتقها كل رماد الغيبوبة ، وتبسط ظلها العظيم لتحمي الإخوة والأبناء من هجير الشمس الحارقة الصماء ، وحتى في إطار هذا الحلم المناضل العام الذي يدعو إليه الشاعر والذي يجسده شعريًا في هذه الشجيرات الفتية لا يفوته أن يصور تميز حلمه بين هذه الأحلام عن طريق مفارقة تصويرية جزئية أخرى يستغل فيها وعيه اللغوي المرهف ، حيث يستخدم للتعبير عن حلمه الخاص الصيغة المكبرة للشجرة ، بينما يستخدم للتعبير عن الأحلام الأخرى الصيغة المصغرة "شجيرات" ، وعلى حين ينحصر العطاء المأمول من هذه الشجيرات في مجرد الظل والحماية من الهجير، فإن شجرة حلمه تتجاوز هذا – فيما يشبه أن يكون صوتًا داخليًا – إلى عطاء أكثر سخاء ، فتملأ سمعه بالأنغام الصداحة ، وتحيل أيامه إلى ربيع :

(هذي شجرة أحلامي بين شجيرات الواحة

تملأ أذني بالأنغام الصداحة

وحبيبة روحي تبدو في مرح غامر

وأنا أحيا أيام ربيعي)

وسيظل الحلم بهذا المفهوم الإيجابي الخلاق إطارًا عامًا لرؤية الشاعر في هذه المجموعة ، تتعانق في نطاقه الأبعاد المختلفة لهذه الرؤية وتتفاعل وتتصارع ، ومن خلال تعانقها وتفاعلها وتصارعها ينمو العالم الشعري الغني عبر القصائد .

في إطار هذا ا لحلم يتصارع الأمل المزدهر مع كل عوامل الإحباط التي تحيط به وتترصده ، هذه العوامل التي لا تغيب لحظة عن وعي الشاعر ، والتي يكتسب حلم الشاعر كل قيمته الإيجابية من وعيه بها ، وقد تلون هذه العوامل رؤيا الشاعر بظلال يأس كابية، ولكنه لا يلبث أن يبدد هذه الظلال بوهج حلمه الثائر ، فهو حين يرى – في مقطع "الكلمات المفقودة" من قصيدة "شجرة الحلم" ذاتها – محبوبته الحلوة تنفلت من بين الجدران فاتنة غجرية ، تتدحرج فوق تراب الخوف وأحجار الأحزان قمرًا طفلاً – تكفهر رؤياه ، وتربدّ بظلال يأس حزين :

يصعد في حلقي الشجن ، فأمضي في طرقات اليأس وحيدًا أبحث عن بارقة أمان .

لكن حلمه المناضل لا يلبث – فيما يشبه مرة أخرى أن يكون صوتًا داخليًا – أن يبدد ظلمات اليأس .. ويرشد خطاه إلى طريق الثورة :

(النار بأعراقي مستعرة

أوردتي الثلجية صارت وردة

أهداب الليل أراها تتفتح عن أكمام الصبح الممتدة)

والصراع بين الحلم وعوامل الإحباط ليس صراعا مسطحا ينتهي دائما نهاية سعيدة بانتصار رموز الأمل المضيئة على ظلال اليأس والقنوط ، فقد تحقق عوامل الإحباط واليأس انتصارا مرحليا في بعض أبعاد الرؤية الشعرية في

الديوان ، بحيث تنتهي هذه القصيدة أو تلك من قصائد المجموعة ولا تزال ظلال يأس قانط ترين على أفق الرؤيا لدى الشاعر ، كما في قصيدة "متى تجيء المعجزة" التي تنتهي وملامح تبرم ضجر بطول الانتظار لتحقق الحلم المعجزة ، والصبر على فساد الواقع ورداءته تلون أفق الرؤيا :

"فسد الحليب"

وتقول لي : "هذا أوان المعجزة"

وأقول (يا رعبي الذي ضاقت به الحكم القديمة والسعار)

الليل طال ..

الليل طال

ومتى تجيء المعجزة ؟!

فلقد مللنا الانتظار !

بل إن قصيدة "شجرة الحلم" ذاتها التي يحدد فيها الشاعر ملامح حلمه المناضل تنتهي بمقطع تغلب عليه ظلال اليأس والقنوط متمثلة في ذلك الوعي الفادح الأليم بقوة عوامل الإحباط وعتوها . يجسد الشاعر هذا الوعي في مجموعة من الصور والرموز الشعرية البارعة ؛ فذرات الطمي العالقة بحبات الرمل تصرخ باحثة عن جذر أخضر في الصحراء ، وتتوق لقطرة ماء ، وهجير الواقع القاسي الجهم لا يبسم للأحلام العجفاء ، والأرض تغص بأشجار الكذب والزيف وتجهض أشجار الحلم ، وتشعل في الجمع الغائب نار السكرة :

.. والأجراء

يبكون صباح مساء

والعرق الغامر أجسادهم الناحلة السمراء

يحكي عن سادة طيبة

وقصورهم الشاهقة الشهباء

فطوبى .. طوبى .. للتعساء

ولكن هذا الوعي ذاته بقوة عوامل الإحباط ، ومهما كانت درجة فداحته، هو الذي يكسب حلم الشاعر إيجابيته وفعاليته ، ويميزه عن تلك الأحلام السكري البلهاء التي تغمض عينيها عن جهامة الواقع وما يغص به من معوقات للأحلام ، وتحاول أن تبني فوق هذا الواقع قصوراً من وهم ؛ فأي حلم يضع في اعتباره قوة هذه العوامل التي تجهض أشجار الحلم لابد أن يكون حلمًا راسخًا واثقًا مناضلاً ، لأنه يدرك جهامة الواقع بوعي ، ويصر مع ذلك على أن يتجاوزها، ويبددها ، ويبني على أنقاضها في ثقة أركان عالم أكثر وضاءة وعدلاً ، وهو في نفس الوقت الذي يدرك مدى قسوة المعركة التي عليه أن يخوضها بكل هذا الوضوح والوعي يدرك بنفس الدرجة من اليقين مدى مضاء أسلحته ونفاذها ، وليس هذا الوعي بقسوة المعركة وعتو العقبات وطول المسيرة إلا سلاحًا من أمضى هذه الأسلحة ، كما أن اليقين الواثق من النصر – المبني على تمثل واع لأبعاد الصراع – سلاح آخر ، وأخيرًا فإن اليقين من عدالة هذا الحلم ونبالته سلاح ثالث يجعل من أي تضحية تبذل في سبيله ملمحًا من ملامح النصر حتى لو لم تحقق عائدًا ملموسًا .

في مقطع "الوجه" من قصيدة "سيرة ذاتية للغناء على صهوة البرق" يكشف الشاعر عن وعيه العميق بأبعاد الصراع، ومعرفته بأسراره مما يبعث فيه يقينًا واثقًا من النصر ، والوصول إلى الحلم ، فذات الوجه الأخضر تستبطئ تحقق الحلم ، ولا ترى حولها إلا عوامل الإحباط ومظاهر الجدب ، ولكن الشاعر يدرك مواقيت كل شيء ، ويعرف أسرار الخصب وموعده نفس معرفته بأسرار الجدب وبواعثه :

أعرف أنك متعجلة ..

سوف يقول الوجه الأخضر : إن الخير بعيد

إن النهر ضنين

فانتظريني .. إني أعرف كيف يغيض النهر .. وكيف يفيض

وانطلاقا من هذا اليقين الراسخ فإن الشاعر يدعو ذات الوجه الأخضر إلى أن تبدأ معه الرحلة المنتصرة إلى الحلم .. إلى المدن المفتوحة ، فقد أعد الشاعر للرحلة – رغم طولها ومشقتها – كل عدتها :

عودي .. إني أصدقك الحب ، وأعرف أن الشوط طويل

عودي .. كي نبدأ رحلتنا نحو المدن المفتوحة

عودي .. إني أنتظرك قدام البيت

وقد أسرجت حصاني .

وإذا كان "الحلم" هو الإطار العام لرؤية الشاعر في هذا الديوان فإن أبعاد الرؤية الشعرية التي تتعانق داخل هذا الإطار شديدة الغنى والتنوع والتركيب ، يمتزج فيها العام بالخاص ، والموضوعي بالذاتي ، حيث يتناول أشد المضامين عموما وشمولا من خلال أكثر أبعاد رؤيته ذاتية وخصوصية ، وحيث تحمل أكثر رؤاه خصوصية ملامح هموم عامة ، ومن ثم فإننا لا نكاد ندرك فروقا حاسمة بين ما هو ذاتي خاص وما هو موضوعي عام في رؤية الشاعر ، فكل الأبعاد تمتزج وتتعانق وتنصهر في وهج رؤية شعرية على قدر كبير من التفرد والخصوصية ، وعلى قدر كبير من الشمول والعمق والرحابة في نفس الوقت ، وتلك هي أبرز سمات الأصالة في أية رؤية شعرية .

بل إننا نرى ذات الشاعر في بعض الأحيان تنشطر إلى ذوات متعارضة النزعات والميول والأهواء ، تتصارع وتتفاعل فتزيد أبعاد الرؤية غنى وعمقا ،

ثم تلتحم الأشطار من جديد في إطار وحدة شديدة التماسك ، وقد تكـــون هـــذه الوحدة هي "الحلم" .. الحلم المناضل الذي تنصهر في وهجه كل أبعـــاد رؤيـــة الشاعر . في قصيدة "العصفور وكرة النار" التي يمتزج فيها الشاعر بالثائـــر ، أو الغناء – العصفور – بـالثورة – الـنـار – تنشـطر ذات الشـاعـر إلـى شطريـن يجسد أحدهما الجانب الخامد الخامـل فيـه ، ويجسـد ثانيـهما الجانب المتطلع المناضل الثائر ، والغريب أن يرمز الشـاعـر إلـى هـذا الشطر الثاني بالعصفور الذي "يغرد في فنن الشـجـر ويحلـم أن يـرجع للأرض الخضراء" . ويدور صـراع بين هذا الشطر المتوثب الآمل المنـاضل من شطري ذات الشـاعر وبين الشطـر الآخـر الراكد الخامد الذي نما فـي جو آسن عفن فتشربت مسامه ركود هذا الجو وأسنه، فالوجوه ناشـزة ينخـر فيها الدود ، والقـردة قدام البيت وتحت جذوع الشجر ، وليس ثمـة سـوى الأجسـاد النتنة والفرسـان القـش وكـل الديـدان . ويجسـد الشـاعر هـذا الصراع بين شطري ذاته في صـورة حوار شعري بارع بينهما ندرك منـه أن الشطر الراكد في ذات الشاعر عرضي وغير أصيل .. يـدور الصـراع بيـن الشطرين على النحو التالي :

.. .. .. العصفور يحاورني :

-خنت صباحًا ، وتراجع خطوك

-لم أتراجع

-لا تنكر

-لا أنكر ، لكن الفرس هزيل

صمت العصفور .. أدار الوجه ، وقال بصوت اليائس :

ها أنت تجيد الكلمات المحفوظة .

وانطلق العصفور يغرد لجزيرته الواعدة ، ويحلم حلمًا يعصف بالوجدان .

ولم يضع هذا الحوار العاصف بين شطري ذات الشاعر هباء ، حيث لم يلبث الشطران أن توحدا في كل واحد : "الشاعر الثائر" ، أو العصفور الذي يدحرج كرة النار فوق أودية الأحزان "مع نسمات الفجر أراني أولد ثانية في تغريدة عصفور دحرج كرة النار على أودية الأحزان" وليس هذا التوحد سوى تجسد من تجسدات "الحلم المناضل" الذي يتجسد في شتى الصور والأشكال الشعرية .

وعلى الرغم من تعدد الخيوط الشعورية والنفسية التي يتكون منها النسيج العام للرؤية الشعرية في هذه المجموعة وتنوعها وتشابكها فإننا نستطيع أن ندرك بوضوح أن الشاعر كان أكثر انشغالاً بالهموم العامة – سياسية كانت أو اجتماعية أو فكرية أو إنسانية عامة – منه بالهموم الذاتية الخاصة ؛ بحيث لا نكاد نعثر على بعد ذاتي من أبعاد رؤيته لم يحمّله ملامح هم عام ، وتمتزج الهموم العامة بالهموم الخاصة إلى الحد الذي لا يدرك القارئ معه في كثير من الأحيان ما إذا كان الشاعر يتحدث عن محبوبته الحقيقية ، أو عن وطنه ، وما إذا كان ينفث مواجعه الخاصة أو مواجع الناس ، وما إذا كان يعبر عن أحلامه أو أحلام الجماهير ؛ فالعام في تجربة الشاعر يمتزج بالخاص ويذوب فيه ويتحد به .

ويمكننا أن نلمح بوضوح أن الوجدان الديني يمثل مكونا أساسيا من مكونات الرؤية الشعرية في هذه المجموعة ؛ فنحن نجد قصيدتين من قصائد المجموعة يشكل الوجدان الديني فيهما لحمة الرؤية الشعرية وسداها ..

وأولى هاتين القصيدتين هي قصيدة "التجربة" التي كانت أول قصيدة أتعرف منها على صاحب هذه المجموعة الشاعر المبدع حسين علي محمد ، وقد قلت

عن هذه القصيدة في مكان آخر[١] : "أما قصيدة "التجربة" للشاعر حسين علي محمد فتحقق لونا آخر من الامتزاج بين الحداثة والموروث ؛ حيث يتمثل الموروث في هذه القصيدة في مضمونها الروحي الصوفي، بينما تتمثل الحداثة في البناء الشعري للقصيدة ، سواء في ذلك الجانب الموسيقي بما فيه من استخدام لآخر إنجازات التجديد في مجال الشكل الحر كالتدوير ، والجانب التصويري بما فيه من توظيف بارع للصور في الإيحاء بجوانب هذه "التجربة" الصوفية الروحية الخصبة ؛ حيث يرسم الشاعر أبعاد هذا الجو الروحي بمجموعة من الألفاظ الصوفية الموحية ، ومجموعة من الصور البارعة التي تحلق بنا إلى هذا الجو الشفاف الذي يتجرد فيه المريد من كل هموم الحياة ومشاغلها وأثقالها ، ويصبح هدفه الأسمى هو الوصول : "اترك أحزانك قدام الباب ، اخلعها جنب حذائك ، وتعال إلينا فستحيا أحلى لحظات في ظل الشيخ ولي الدين الليلة" . ولنتأمل على سبيل المثال هذه الصورة الذكية "اخلعها جنب حذائك" بما فيها من إيحاءات غنية ، هذه الإيحاءات التي لا تقف عند حد ضرورة التجرد من هموم الحياة وأثقالها وتركها عند الباب ، وإنما تتجاوز ذلك إلى التعالي على هذه المشاغل والهموم واحتقارها ووضعها بجانب الحذاء .

وأخيرا ذلك الختام الشعري الرائع للتجربة بإيحاءاته العميقة ؛ حيث يفر الشيخ ويترك المريدين بعد أن وضعوا أقدامهم على الطريق ؛ فالوصول إلى الله ليس في حاجة إلى وسائط، وحسب المرشد أن يضع أقدام المريدين على طريق الوصول ، وقد يكون الراغب في الوصول أقدر على سلوك الطريق من المرشد ذاته :

"لكن الشيخ العاشق شرب الكأس ، تلفت عن جنبيه

ونظر مليا في الصدر النابض بالحب الأسمى للخالق ،

---

(١) مجلة " الشعر " العدد الحادي عشر ، قراءة في قصائد العدد الماضي ، ص ١٣٤ .

نظر وقال : أحبائي إني أضعفكم ، إني آخركم قدام الله ،

وأعطى ساقيه للريح وفر " .

ولا شك أن انفتاح شعرنا الحديث على هذا النبع المتمثل في تراثنا الروحي يصل هذا الشعر بمعين لا ينضب له عطاء ، ويمثل أملا من آمال هذا الشعر في اجتياز أزمته الحالية " .

أما القصيدة الثانية التي يمثل الوجدان الديني فيها البعد الأساسي في الرؤية الشعرية فهي قصيدة "ترنيمة بلال" حيث يمثل بلال فيها تجسدا آخر من تجسدات "الحلم المناضل" ويحمل دلالات رمزية معاصرة ، ويستغل الشاعر من ملامح شخصية بلال – رضي الله عنه – ملمحين أساسيين : المؤذن ، والمجاهد الصامد؛ فإلى جوار كون بلال هو مؤذن الرسول هو واحد من الذين تحملوا أقسى صنوف العذاب في سبيل عقيدته ، وصمد صمودا فذا والمشركون يجرونه في شعاب مكة ويضعون الصخور على صدره ليعلن كفره بالدين الجديد ، ولكنه لم يكن يحرك لسانه بسوى هذا الدعاء العلوي "أحد .. أحد" ، وقد امتزج هذان الملمحان امتزاجا فنيا بارعا للرمز من خلال هذا المزج إلى انتصار صوت الحق دائما في النهاية ، واكتساح نور الحق لكل ظلمات الضلال والظلم ، شريطة أن يجد هذا الحق أنصارا في مثل صمود بلال ومثل يقينه :

خلف النوافذ حط عصفور شريد

نقر المساء

فافتر عن فجر جديد

فجر العصافير التي غنت كثيرا للصباح

أحد .. .. أحد

أحد .. .. أحد

أحد .. .. أحد

والليل يرحل والجراح

والشمس شمس محمد تجتاح مكة والبطاح

وبالإضافة إلى هاتين القصيدتين الكاملتين نجد هذا الوجدان الديني يترقرق عبر الكثير من جوانب رؤية الشاعر ، ونجد المعجم الديني – وبخاصة المعجم القرآني – يمثل مكونا أساسيا في الكثير من صوره وأدواته الفنية ؛ فالذي يقرأ الصور التالية مثلا : "**تعالوا نقرأ للمنصورة فاتحة الوصل . لو متنا فالقبر مضيء ، فيه الياقوتة خير من ذهب الدنيا ، هاأنذا أبصر مقعدنا من جنات الله العليا ، والطير الأخضر ينسرب من الروح ويرد الأنهار ويأكل من ثمرات الله ، ويأوي للقنديل الهابط من سقف العرش**" . (قصيدة "الأميرة تنتصر") و"**في الفجر تراني أخرج طفلا عريانا بين الرحم وماء الصلب الدافق**" (قصيدة "قنديل الحلم") و"**تكص على عقبيه وفر**" (قصيدة "المهرج") و"**يركب خيل الليل المسرى ، ويصحبه طير أبابيل فيمطرهم**" (قصيدة "سيرة ذاتية للغناء على صهوة البرق") و"**يسقط من عينيها ظل شعاع فتان ، يبعث في الوهم السفلي النار القدسية ، فأكاد أموت وحيدا بين الطين ورحم الأرض الحبلى بالنور العلوي**" (قصيدة "شجرة الحلم") .. الذي يقرأ هذه الصور وغيرها لا يخطئ إدراك دور المعجم الديني في تشكيل هذه الصور ، ومدى تغلغل الوجدان الديني في رؤية الشاعر .

وهذا يقودنا إلى الحديث عن الأدوات الشعرية التي يستخدمها الشاعر في تجسيد رؤيته الشعرية ، والحقيقة أن أدواته تمتزج امتزاجا بارعا بأبعاد رؤيته وتتحد بها إلى الحد الذي تصبح معه محاولة الفصل بين أبعاد الرؤية الشعرية وأدوات تجسيدها ضربا من التعسف ، ومن ثم فإن الحديث عن الأدوات الشعرية هو بالضرورة حديث عن الرؤية الشعرية التي تتقمص هذه الأدوات . وكما تعددت أبعاد الرؤية وتنوعت فقد تعددت الأدوات أيضا وتنوعت ، وإن كانت

الأداتان الأساسيتان في المجموعة هما "الصورة" و"الرمز" ، غير أن الشاعر قد اعتمد إلى جانب ذلك على أدوات إضافية أخرى ؛ كالأسطورة ، ووسائل التشكيل اللغوي المتنوعة ، والموسيقى ، والمفارقة التصويرية وبعض التكنيكات المسرحية كالحوار ، وتعدد الأصوات وتصارعها في القصيدة .. وغير ذلك من الأدوات الفنية المتجددة التي تمتزج وتتفاعل ليثري بعضها إيحاء بعض، ولتزيد بدورها الرؤية العامة في الديوان ثراء وعمقا ورحابة .

وقد تنوعت المصادر التي يستمد منها الشاعر مواد صوره ورموزه ، فهو يستمدها تارة من الطبيعة ، وتارة من التراث – القديم والمعاصر – وتارة من الأساطير ، وتارة من عالم اللا شعور ، حسبما تقتضي طبيعة الرؤية الشعرية .

ولعل أكثر رموز الطبيعة شيوعا في المجموعة هي تلك الرموز التي توحي بالخصب والحيوية والعطاء ، كالنهر ، والشجرة ، وهما رمزان أساسيان من الرموز التي يتكئ عليها الشاعر اتكاء كبيرا في الإيحاء بأبعاد تجربته ، وتتعدد إيحاءات هذين الرمزين وتتنوع فلا يتجمدان على إيحاء واحد ؛ فالنهر مثلا يرمز للعطاء والخصب "**إني أعرف كيف يغيض النهر وكيف يفيض**" ويرمز للطهارة "**أنزل للنهر وأغسل وجهي ، تتعلق بالثوب الأزرق ذرات الطمي الأسمر**" ويرمز للقوة والتدفق والعنف والثورة "**ينطلق النيل حصانا همجي الخطوات**" ويرمز للأمل المرتقب "**أتشهي جسد امرأة تطلع من زهر النار ، وتعطيني أحواض الدنيا ، تعطيني الكوثر**" وقد يحمل كل هذه الدلالات ويشع بكل هذه الإيحاءات في آن واحد كما في قصيدة "**نهر الغضب**" – وهي مرثية لنجيب سرور – حيث يصبح النهر في هذه القصيدة رمزا لكل المعاني السابقة "**نهر الغضب المالئ كل شغاف القلب أراه يفور ويملأ كل مسارب تربتنا القاحلة ، ويحمل في راحته الخصب .. ويمنينا أن يحمل فوق قلاع الغضب صباح العيد**"..

وما يقال عن النهر يمكن أن يقال مثله عن "**الشجرة**" وعن "**النار**" وعن "**النور**" وعن "**العصافير**" وغيرها من المعطيات التي استمدها الشاعر من الطبيعة ليشكل منها صوره ورموزه .

أما المصدر التراثي فإن الشاعر يلجأ إليه في بعض الأحيان ويستمد منه أدوات ومعطيات يوظفها توظيفا رمزيا بارعا ، كما فعل مثلا في قصيدة "الأميرة تنتصر" – وهي واحدة من أجود قصائد المجموعة – التي اتكأ فيها على الموروث التاريخي ووظفه توظيفا رمزيا بارعا يمتزج فيه المعاصر بالموروث، والماضي بالحاضر امتزاجا فنيا رائعا ، وقد اختار الشاعر لحظة من أكثر لحظات موروثنا التاريخي إشراقا ونصاعة ، لتكون هي محور البناء الفني في القصيدة ، وهي معركة المنصورة التي حقق فيها الجيش المصري الأيوبي المسلم بقيادة الملك الصالح أيوب – ثم زوجته شجرة الدر وابنه تورانشاه من بعده – نصرا حاسما على الجيوش الصليبية بقيادة لويس التاسع ملك فرنسا ؛ حيث عادت هذه الجيوش تجر أذيال الخيبة والهزيمة بعد أن تكبدت أفدح الخسائر ، وبعد أن أسر قائدها لويس التاسع نفسه ، وقد استغل الشاعر المعطيات التراثية لهذه اللحظة بمهارة فنية واضحة ، واستطاع أن يوحد بينها وبين معطيات الواقع المعاصر في رؤية شعرية شديدة الشفافية والعمق والبراعة، ولا يكتفي الشاعر بمعطيات هذه اللحظة فيرفدها بمعطيات تراثية أخرى تزيد من نصاعتها وإشراقها :

"هذي شجر الدر ، فكم يشتاق الصالح للضمة ، هذي قطع الليل القادم من دمياط ، العابر لجج المتوسط لم ترهبنا ، لم نتبدل في النقع (وكانت حين التحم الجيشان كسد عات يحمينا من أسياف الأعداء، وكانت تلثم هذا الجمع المتشرنق في الليل، الباحث عن نور الفجر) وأرض الباحة تمتلئ بخيل تصهل ، وبصلبان ، ونواقيس، ومئذنة الفجر أراها تصرخ في أفئدة الجمع صمودا ، يشرق سعد وابن الخطاب الليلة في الظلمة

أقمارا . هذا وعد الله لنا ، لم يكتب في اللوح الباقي للأبناء البررة غير النصر ، فهاتي حضنيك ، وهذي (المنصورة) تعبر ، وتقاتل .. تنفض عن كتفيها ذل العمر ودهر السخرة" .

ولا يقف استرفاد الشاعر للتراث عند حدود تراثنا القديم – بمصادره المتعددة – وإنما يتجاوز ذلك إلى تراثنا الأدبي المعاصر فيستمد منه رموزا تلائم طبيعة الرؤية التي يجسدها ، فمثلا في قصيدة "ثلاثة أصوات ترسم النهاية" التي يهديها إلى سر بدر شاكر السياب تصبح معطيات حياة السياب ومعطيات شعره أدوات فنية في يد الشاعر ، ورموزا يسقط عليها أشد أبعاد رؤيته خصوصية وذاتية ، وهكذا تتحول "إقبال" – زوجة السياب – و"بويب" – نهر جيكور الذي طالما غنى له السياب – و"البصرة" – بلد الشاعر – و"لندن" – التي قضى فيها الشاعر فترة من مرحلة مرضه – و"الأقنان" – الذين كتب عنهم السياب أحد دواوينه "منزل الأقنان" – هكذا تتحول كل هذه المعطيات إلى رموز ووسائل إيحاء تمتزج برموز الشاعر الخاصة ، وتتحد كل هذه الرموز بأبعاد رؤية الشاعر الذاتية في هذه القصيدة :

"إني أحمل في القلب حكايا وتراتيل ، وباقة أشعار خضراء وتغريدة عصفور ، أطلقها في أفيائك "يا لندن" حتى تسكب موسيقاها في أفياء الشجرة "إقبال" ويهدر قلب أخضر : عاد يغني، يمشي مرفوع الهامة ، يطرق أبواب الفجر ، ويجلس مع أصحاب صباه مساء قدام الدار، وأنت "بويب" حزين ، قل لي: لم لا تثمر أشجار حدائقك اليابسة ؟! لماذا لا ينطلق العصفور بنار الوصل ويحرق تذكارات "الأقنان" التعسة والحلوة؟"

وهو يصنع نفس الصنيع في قصيدة "السمان والخريف" التي يستمد أدواتها من رواية نجيب محفوظ التي تحمل نفس الاسم ، فالرمز الأساسي في القصيدة هو "عيسى الدباغ" بطل رواية نجيب محفوظ .

بل إن الشاعر يقوم في مجال استرفاد التراث الأدبي المعاصر بتجربة جريئة؛ حيث يضمن بعض قصائده مقاطع كاملة من شعر أصدقائه من الشعراء العرب الشباب المعاصرين ، كما فعل مثلا في المقطع الأخير من قصيدة "سيرة ذاتية للغناء على صهوة البرق" وهو المقطع الذي يحمل عنوان "طائر الخرافة" ، فقد ضمن الشاعر هذا المقطع مقطعا كاملا من شعر الشاعر الأردني عبد الله الشحام :

"قال صديقي عبد الله الشحام قديما :

> **"فليحصل ما يحصل ، ولتصبح مأساتي صلصلة وأزيزا ، ولتصبح أقصوصة حبي محرقة وخريفا ، ولتندك قلاع الكفرة ، وليحصل غزو ما ، هذا هذا .. شاهدت العالم كالقائم والمنكوب صليبا وغماما ، شاهدت الدنيا بالمقلوب ، وشاهدت البحر على الشاطئ يحمل سيفا ورصاصا ويعيد عيوني" .**

ويعلق شاعرنا في قصيدته – على هذا المقطع بقوله :

"وكأن صديقي كان يطالع في اللوح المحفوظ ، فقال ..

وعاش وشاهد ما أبصره الآن .. "

ولكن إذا كان الشاعر قد حقق هذا النجاح الكبير في استرفاده لموروثه العربي الإسلامي – القديم والمعاصر – فإنه لم يكن على نفس القدر من التوفيق عندما حاول أن يسترفد بعض التراثات الأجنبية ، كالتراث الإغريقي مثلا ، حيث تبدو هذه التراثات غريبة على نسيج رؤيته الشعرية وطبيعة أدواته الفنية ، ويبدو استخدامه لهذه الموروثات مجرد مجاراة لتيار اللجوء إلى التراثات الأجنبية دون أن يكون في طبيعة الرؤية الشعرية ما يقتضي هذا اللجوء أو يبرره ، فضلا عن أن هذه التراثات تظل غريبة على وجدان المتلقي العربي وذوقه . وهذا واضح في مقطع "مشهد الموت والميلاد" من قصيدة "شجرة الحلم"

الذي اعتمد فيه الشاعر اعتمادا أساسيا على معطيات أسطورة "أوديب" الإغريقية، وقتله لأبيه "لايوس" – دون أن يعرف أنه أبوه – وزواجه من أمه "جوكاسته" – دون أن يعرف أنها أمه – وقد فقأ عينيه وقتلت أمه نفسها بعد اكتشاف الحقيقة .. فعلى الرغم من أن الشاعر نجح في أن يحمل هذه المعطيات بعض أبعاد رؤيته العامة في القصيدة فإن هذه المعطيات تظل رغم ذلك غريبة على النسيج العام للرؤية الشعرية .. وطبيعة الأدوات الأخرى المستخدمة في تجسيدها .

أما بالنسبة للموسيقى في الديوان فيلفت النظر فيها ظاهرتان :

الأولى : أن الشاعر استخدم وزنا واحدا في معظم قصائد الديوان ، فجاءت قصائد المجموعة – باستثناء عدد قليل منها – من بحر "الخبب" الذي هو أحد صيغ بحر "المتدارك" ووحدة الإيقاع في هذا البحر "فعلن" .. وموسيقى هذا الوزن على قدر واضح من الاضطراب بطبيعتها .. وقريبة من النثرية ، وقد شاع هذا الوزن شيوعا كبيرا في نتاج الشعر المعاصر .. وكثيرا ما ينزلق هذا الوزن بالشعراء إلى لون من النثرية والركاكة الموسيقية ، ولكن شاعرنا نجح في أن ينأى بإيقاعه الموسيقي – إلا في مواضع قليلة – عن هذه الركاكة الموسيقية التي هي سمة طبيعية من سمات هذا الوزن .

أما الظاهرة **الثانية فهي** استخدام الشاعر لأسلوب "التدوير" استخداما بارعا في هذه المجموعة، والتدوير ظاهرة أخرى شاعت في نتاج الشعر الحر الأخير شيوعا لافتا للنظر .. بحيث أصبح استخدام معظم الشعراء له لونا من التقليد والمجاراة للآخرين دون أن يكون في طبيعة الرؤية ما يبرر استخدام هذا الأسلوب .. فضلا عن أن الاستخدام غير الواعي لهذا الأسلوب يضاعف من ظهور النثرية والركاكة الموسيقية في معظم نماذج الشعراء الشباب ؛ ولكن شاعرنا واحد من الشعراء الشباب القليلين الذين ينجحون – في معظم الأحيان –

في السيطرة على هذا الأسلوب وتجاوز مزالقه، خاصة وأن رؤيته الشعرية في هذه المجموعة فيها من التدفق والاطراد ما يلائم هذا الأسلوب الموسيقي .. وإن كان الشاعر لم يسلم تماما من الوقوع في مزالق النثرية وعدم الانضباط التي يقود إليها استخدام هذا الأسلوب .

وقد وضع الشاعر بعض الضوابط الموسيقية الفنية على تدفق هذا الأسلوب غير المنضبط بأنه كان يلجأ إلى عدد من القوافي تكون بمثابة محطات يتوقف عندها تدفق الإيقاع ، ويستريح معه القارئ ، فكانت بعض القصائد تتكون من مجموعة أبيات طويلة مدورة موحدة القافية .. والنموذج الواضح لهذه الظاهرة قصيدة "الأميرة .. تنتصر" التي تتألف من ثمانية أبيات مدورة طويلة يصل طول بعضها إلى ما يقرب من مائة تفعيلة ، وكل هذه الأبيات مبنية على قافية موحدة؛ حيث تتوالى قوافي الأبيات الثمانية على النحو التالي : "البررة . المنتحرة . الوعرة . الشجرة . المستعرة . الدرة . المخرة . السترة" . وفي القصائد التي تتألف من مقاطع منفصلة كان الشاعر يبني كل مقطع من مجموعة من الأبيات المدورة الموحدة القافية ، ويغير القافية من مقطع إلى آخر .

كما كان الشاعر يلجأ في بعض القصائد إلى استخدام أبيات قصيرة غير مدورة إذا كان في طبيعة الرؤية ما يقتضي ذلك . كما في قصيدة "نهر الغضب" – وهي مرثية كتبها الشاعر عن نجيب سرور شاعر الثورة والغضب – ففي هذه القصيدة يستخدم الشاعر – إلى جانب الأبيات الطويلة المدورة – أبياتا قصيرة غير مدورة ، فحين تهدر رؤيته بالغضب والثورة يتدفق الإيقاع هادرا في أبيات مدورة على قدر واضح من الطول والتدفق . أما حين يطغى عليه الحزن فإن الأبيات تقصر وتأخذ صورة الندب شكلا وإيقاعا ، كما في المقطعين الثاني والثالث اللذين يندب فيهما الشاعر نجيبا :

٢

لكن نجيبا غاب

والفجر الأخضر كنت أراه على الأبواب

٣

من قتل نجيب ؟

والليل كئيب ؟

وهذان المقطعان يتوسطان مقطعين آخرين يتألف كل منهما من بيتين طويلين مدورين . يتدفقان بالغضب ، ويبلغ طول بعض هذه الأبيات المدورة أكثر من ثلاثين تفعيلة ، كما في البيت الأول من المقطع الأول ، الذي يقول فيه الشاعر :

"نهر الغضب المالئ كل شغاف القلب أراه يفور ويملأ كل مسارب تربتنا القاحلة ، ويحمل في راحته الخصب . اندفعت من شرنقة الليل نساء الفجر ، هتفن بصوت الغضب الثورة .. هذا النهر عنيد" .

هكذا يسيطر الشاعر على أدواته ، وهكذا تصبح الموسيقى وسيلة إيحاء وتعبير وليست مجرد إطار نغمي عام ، وإنما هي كالصورة ، والرمز ، واللغة ، تتشكل بشكل الرؤية الشعرية وتجسدها .

الشاعر والقضية
(نظرة في شعر فولاذ الأنور)

ترتبط بداية فولاذ الأنور الشعرية الحقيقية بنصر العاشر من رمضان -على الرغم من أن محاولاته الأولى كانت قد عرفت طريقها إلى صفحات الصحف والمجلات في الصعيد قبل ذلك التاريخ بسنوات - فمع العاشر من رمضان - قبله بيومين على وجه التحديد كما يقول فولاذ في قصيدة "السادس العظيم" - وفد فولاذ إلى القاهرة فتى رقيقًا نحيلاً يحمل في أعماقه رواسب من ذلك التوجس الفطري التقليدي من القاهرة الذي يحمله في العادة كل وافد إليها من الريف لأول مرة ، ولا سيما إذا كان شاعرًا ، على أن إحساس فولاذ هذا بالتوجس لم يكن في حدة إحساس جيل الخمسينيات ، الذي قدم ديوان أحمد عبد المعطي حجازي "مدينة بلا قلب" عنوانًا صادقًا عليه، وتعبيرًا رائعًا عنه، بل لعل جزءًا كبيرًا من توجس فولاذ كان نتيجة لمعايشته لتجربة شعراء هذا الجيل مع القاهرة أكثر منه نتيجة لإحساس حقيقي أصيل ، ومن ثم فإنه يعبر عن هذا التوجس تعبيرًا رقيقًا وادعًا ، هو إلى الاعتذار أقرب منه إلى نغمة اللوم والإدانة التي كانت ترتفع عالية من شعر حجازي وجيله :

حسبت أن وجهك الغريب ساعة اللقاء

سيستدير للوراء

ولكن القاهرة كانت أبرَّ بالفتى الوافد من أن تتركه نهبًا لأي نوع من التوجس - مهما كانت درجته - أو أية صورة من الإحساس بالغربة في ربوعها الحانية ، فلم يستدر وجهها إلى الوراء لحظة لقائه ، وإنما فتحت له أحضانها في حنو ، ووطأت له منابر منتدياتها ، وصفحات صحفها ومجلاتها ، وميكروفونات

إذاعاتها يغني من خلالها للنصر الوليد ، ويعبر عن إحساسه بالامتنان – الممتزج بلون من الشعور بالإثم – نحو القاهرة التي أحسنت وفادته .

وجدت قلبي المفئود يستريح راضيًا على يديك

كبيتنا الذي يطل في وداعة على مشارف السهول

فأجهشت عيناي بالبكاء عند نظرة الغفران من عينيك

ولم يكن بر القاهرة بالشاعر مقصوراً على ما أتاحته له من وسائل النشر والذيوع لشعره ، وإنما هيأت له إلى جانب ذلك حياة جديدة أكثر تنوعًا وتعقيدًا وثراء بالتجارب العميقة من تلك التي كان يعيشها في أحضان الصعيد قبل أن يفد إلى القاهرة ، كما هيأت له الاحتكاك المباشر بالتيار الثقافي المتدفق بروافده العديدة المتنوعة ، وكان طبيعيًا – نتيجة لذلك – أن تثري تجاربه الشعرية وتزداد غنى وتنوعًا وعمقًا ، من ناحية ، وأن تنضج أدواته الفنية من ناحية أخرى وتزداد رهافة وصقلاً .

ومنذ ذلك التاريخ بدأ فولاذ رحلته على درب الشعر ، باحثًا لخطاه عن مسار خاص بين زحام الخطى والأقدام التي يغص بها الطريق ، معتمدًا على تطوير أدواته الفنية بدأب وإخلاص باعتبارها وسيلته الأولى للسير على الطريق الطويل ، وفي بعض الأحيان التي كان يفتر فيها إخلاص الشاعر للشعر ، وينحرف به المسار إلى دروب الزيف والمتاجرة كان الشعر الصادق الأصيل يتخلى عنه بدوره ويتحول صوته إلى بوق في جوقة الزيف لا يطرب أحدًا .

والرؤية العامة في شعر فولاذ الذي أتيح لي أن أطلع عليه تتألف من بعدين أساسيين : "البعد العاطفي" و"البعد الوطني" . وعلى الرغم من أن هذين البعدين كانا يسيران غالبًا في خطين متوازيين نادراً ما يلتقيان، فإنه في بعض الأحوال النادرة التي كان يلتقي فيها البعدان كانت تجربة الشاعر تصل إلى درجة عالية من النضج والعمق والتكامل ، كما في قصيدة "لأن ما بيننا جسر من الموت"

التي تعد أنضج ما قرأت من شعر فولاذ ، والتي يمتزج فيها البعدان امتزاجًا عضويًا بارعًا لا تكلف فيه ولا افتعال . وقد تأتي محاولة المزج بين هذين البعدين متكلفة ساذجة كما في قصيدة "أزمنة الحب والموت والميلاد وظهور إيزيس على الشاطئ الآخر" التي تعد من أنضج القصائد التي تمثل البعد العاطفي، ومن أفضل قصائد فولاذ كلها ، وإن كان الشاعر لم يوفق فيها توفيقًا كبيرًا في مزج بعض ملامح البعد الوطني بالبعد العاطفي الذي يعد محور القصيدة ، حيث جاءت هذه الملامح مقحمة على القصيدة ، غريبة على نسيجها الفني على نحو ما سنرى .

وإذا كنا قد حددنا الرؤية العامة بهذين البعدين فإنهما في الحقيقة لم يكونا أكثر من إطارين عامين تتعدد خلالهما رؤى الشاعر الخاصة وتجاربه الجزئية ، وتتنوع ملامحهما وتتشكل في أشكال كثيرة ؛ فملامح "البعد العاطفي" تتردد ما بين الاحتفال بحب جديد يشرق في أفق الشاعر ، والأسى على حب قديم ينطفئ؛ وما بين هذين الحدين تتنوع التجارب الخاصة وتتعدد ، وإن كنا لا نعدم أن نحس بنبرة حزن دفين تلون حتى أشد ألحان الشاعر فرحًا وتوهجًا ، وتمثل خيطًا أساسيًا من خيوط هذا البعد من بعدي تجربة الشاعر ، فقد ترسب في أعماق الشاعر نتيجة لكثرة تجاربه المخفقة في المجال العاطفي إحساس دفين بالتوجس والخوف يطالعنا أحيانًا واضحًا صريحًا .

"أخشى أن نقترب كثيرًا من قمر الحلم فننحدر رمادًا محترقًا في جوف القيعان" ويتخفى أحيانًا أخرى في صور أخرى تنم عنه ولا تصرح به . وإذا كان البكاء على حب ميت والغناء لحب جديد يمثلان طرفي هذا البعد من أبعاد رؤية الشاعر العامة ، فالحقيقة أن عواطفه دائمًا كانت مشدودة إلى الطرف الأول ، فمعظم القصائد العاطفية في شعره تأبين لتجارب حب مخفقة ، والخيوط الأساسية في نسيج هذه المراثي تتألف غالبًا من الشكوى ، والعتاب ، والأمل في بعث هذا الحب الميت من جديد ، وقد تمتزج هذه الأحاسيس بنوع من التجلد

والتظاهر باللامبالاة ، ولكن شعور الشاعر بالأسى والفقدان كثيرًا ما يغلبه ويفضح محاولته للتظاهر باللامبالاة .

ومعظم تجارب البعد العاطفي تتكون من مجموعة من الخيوط الشعورية والنفسية المتشابكة ، أو من مزيج من المشاعر والأحاسيس المختلفة مما يكسب قصائد هذا البعد قدرًا طيبًا من الغنى والتنوع ، وينأى بها في معظم الأحيان عن أن تكون مجرد تنويعات مملة على لحن واحد .

وأنضج قصائد هذا البعد العاطفي هي تلك التي تبلغ فيها الرؤية الشعورية حدًا من التركيب وتعدد الخيوط النفسية التي يتألف منها نسيجها يضفي عليها لونًا من الدرامية والتركيب الفني ، كما في قصيدة "أزمنة الحب والموت والميلاد، وظهور إيزيس على الشاطئ الآخر" التي سبقت الإشارة إلى أنها من أنضج القصائد التي تمثل البعد العاطفي في شعر فولاذ، ومن ثم فهي في حاجة إلى وقفة نتعرف من خلالها على أنضج ملامح هذا الجانب من جوانب تجربة الشاعر .

والمحور الشعوري الذي تدور حوله هذه القصيدة هو إحساس الشاعر بالتمزق بين تجربتين عاطفيتين ، أو لنقل بين وجهين من وجوه المحبوبة ، أولهما مدمر طاغ ظالم ، وثانيهما خيّر حانٍ معطاء ، وهو وجه إيزيس .

وعلى الرغم من أن الشاعر يحاول على امتداد القصيدة أن يوهمنا – ويوهم نفسه قبلنا – بأن الصراع محسوم لصالح الوجه الثاني – وجه إيزيس – وأن محور القصيدة هو المقابلة بين الوجهين لإبراز المفارقة بينهما ، والتعبير عن انحيازه الواعي لوجه إيزيس ، حيث يقسم القصيدة إلى جزأين، يخصص أولهما للتجربة الأولى وثانيهما للتجربة الثانية، ولا يفتأ طوال الجزأين يعبر عن إدانته للوجه الأول وحفاوته بالوجه الثاني ، أقول على الرغم من هذا كله فإننا بقليل من الإمعان لا نلبث أن نكتشف أن الصراع لم يحسم بعد – كما يحاول الشاعر

أن يوهمنا – وأن المحور الحقيقي للتجربة هو التمزق وليس المقابلة، والشـواهد على هذا كثيرة :

فنغمة الإدانة مثلاً في الجزء الأول والذي خصصه الشـاعر للوجـه الأول كثيرًا ما تشف وترق حتى تصبح لونًا من العتاب الحزين والشكوى الذائبة أكـثر منها تعبيرًا عن الإدانة والاتهام :

".. وأمضي .. أراك تجيئين نحوي ، ماذا تريدين مني وأنت
تخليت عني من زمن الموت ، كنت تديرين ظهرك لـي
وأنا غارق في الضياع ، أناديك من قاع بحر عميق .

دائمًا كنت وحدي" .

بل إنه حتى في خلال لحظات إدانته تلك لا تلبث أن تطفو على سطح رؤيـاه تلك الذكريات الرخية الهانئة لتلك العلاقة الأولى فتتحول نقمته تمامًا إلى حنيـن عذب يترقرق بأصفى الأنغام وأدفئها !!

"عندما أتذكر وجهك في لحظات انفصالي ينمو بقلبي عشب رطيب ، ويولـد حولي ضوء حبيب ، يصير المكان انتظارًا جميلاً لشيء جميل سيأتي ولا بد يأتي ، فتضحك فيَّ الحياةُ ، وتغمرني نشوة لا تحد " .

ولعل أبرع ما يكشف حقيقة المحور الأصيل للرؤية هو تلك الأدوات الفنيـة البارعة التي استخدمها الشاعر ، وطبيعة استخدامه لها ، فكل ذلك يشـي بـأن المحور الحقيقي للرؤية هو التمزق بين هذين الحبين وليس المقابلة بينهما ، وهذا يقودنا للحديث عن تلك الأدوات ، وعن طبيعة توظيف الشاعر لها في التعبـير عن رؤيته المركبة تلك .

وأول هذه الأدوات وأهمها : الرمز الأسـطوري ، حيـث اسـتخدم فـولاذ معطيات أسطورة "إيزيس وأوزوريس" التي استمدها من الميثولوجيا الفرعونيـة

استخدامًا فنيًا موفقًا ، وطبيعة استخدام الشاعر لمعطيات هذه الأسطورة في القصيدة ينتمي إلى ما يمكن أن نسميه منهج توظيف الأسطورة ، بمعنى استخدام معطياتها استخدامًا رمزيًا للإيحاء بجوانب رؤيته وأبعادها ، بحيث لا تعود هذه المعطيات تحمل مدلولاتها الأسطورية القديمة ، وإنما تحمل الدلالات الرمزية المعاصرة التي أسقطها عليها الشاعر .

وقد أسقط الشاعر على كل معطى من معطيات أسطورة "إيزيس وأوزوريس" بعدًا من أبعاد رؤيته ، فلم تعد "إيزيس" في القصيدة تحمل دلالتها الأسطورية القديمة ، وإنما أصبحت رمزًا للحبيبة الجديدة ، في تجربة الحب الجديدة التي يخوضها الشاعر ، حيث :

"تظهر إيزيس تحمل شكلاً جديدًا ، وحجمًا جديدًا ، ووجهًا نقيًا صريح الملامح .. يشرق صدقًا ، وحبًا غنيًا .. ويملأ قلبي نورًا بنار"

أما "أوزوريس" الخيّر – شقيق إيزيس وحبيبها ، والذي قتله أخوه "ست" إله الشر ، وبعثر أشلاءه في البلاد حتى جمعتها "إيزيس" – فإن الشاعر يتقمص شخصيته وإن كان لم يصرح باسمه في القصيدة ، ولكنه يضفي على نفسه الكثير من ملامح "أوزوريس" في الأسطورة ، مثل تمزيق جسمه ، ورسو الصناديق التي تحمل أشلاءه على شاطئ "إيزيس" ، وعودته من شواطئ فينيقيا لبلاده :

"كلامك أنت يلملمني من بحور التمزق ، يرسي صناديق جسمي على شاطئك ، فأبعث في مقلتيك ، وألقاك واقفة في انتظاري ، تعودين بي من شواطئ فينيقيا لبلادي ، إلى النيل حيث صدى ذكرياتي" .

وهكذا تصبح معطيات الأسطورة رموزًا للأبعاد النفسية لرؤية الشاعر . وواضح أن الشاعر يستغل في القصيدة صنيع "ست" بأوزوريس في الأسطورة للتعبير عن آثار التجربة الأولى المدمرة في نفسه ، ويستغل بعث "إيزيس"

لأوزوريس وتجميعها لأشلائه – في الأسطورة أيضًا – في التعبير عـــن الأثـــر السحري للتجربة الثانية ، أو لمحبوبته الثانية في إحياء ما أماتته التجربة الأولى من أجزاء نفسه .

وكان مقتضى هذا الأسلوب في استخدام معطيات الأسطورة أن تأخذ الحبيبـــة الأولى ملامح "ست" كما حملت الثانية وجه "إيزيس" ولكن الشاعر لم يســـتجب لهذا الإغراء الفني ، وإنما كان شديد الإخلاص لمشاعره الحقيقية الكامنة ، فلـــم يستجب لغير صوتها الصادق في أعماقه ، ومن ثم فلم يسقط على الوجـــه الأول أيا من ملامح "ست" ، وهو بدوره شاهد آخر على أن الصـــراع فـــي وجـــدان الشاعر بين الوجهين لم يتحسم تمامًا وأن شعوره نحو الوجه الأول لم يبلغ حـــدًا من الكراهية والنفور يجعله يجسده في صورة "ست" ، على الرغم مـــن كـــثرة الدواعي الفنية وقوتها .. فما زال هذا الوجه أقرب إلى قلبه من أن يسقط عليـــه ملامح "ست" الشرير .

فإذا ما تركنا هذه الأداة الفنية الأساسية في القصيدة إلى أداة أخرى اسـتخدمها فولاذ ببراعة أيضًا على امتداد القصيدة ، وهي المفارقة التصويرية ، فســـوف نجد في طبيعة توظيفه لهذه الأداة شاهدًا آخر على أن محور الرؤية هو التمـــزق وليس المقابلة .

والمفارقة التصويرية أداة يستخدمها الشاعر الحديث فـــي قصيدتـــه لإبـــراز التناقض بين بعدين متناقضين من أبعاد تجربته المتعددة .

وقد استخدم الشاعر في القصيدة عدة مفارقات تصويرية؛ أولها تلك المفارقـــة العامة الأساسية بين التجربتين العاطفتين اللتين تقوم عليهما القصيدة ؛ فـالقصيدة كلها مفارقة تصويرية كبيرة طرفها الأول الجزء الأول كله الذي يـــدور حـــول التجربة الأولى الفاشلة المدمرة ، وطرفها الثاني هو الجزء الثاني الـــذي يـــدور حول التجربة الجديدة الخصبة المحيية . ولكن لأن التناقض بين طرفي المفارقـــة

في لا وعي الشاعر ليس حقيقيًا فإن الشاعر لم يوفق تمامًا في بناء هذه المفارقة العامة، على حين وفق توفيقًا كبيرًا في بناء بعض المفارقات الجزئية في إطار الجزء الأول من القصيدة، حين كان يقابل بين لحظات الصفاء الفريدة في ظل التجربة الأولى ، وما آلت إليه هذه اللحظات من جفوة وهجر ، وقد عبر الشاعر عن هذا التناقض بمفارقتين بارعتين هما بمثابة تنويع فني على شعور واحد ، يقول الشاعر في ثانية هاتين المفارقتين مصوراً الطرف الأول لها ، المتمثل في لحظات التصافي والسعادة وما تضفيه على الحياة من دفء وتفتح وازدهار :

كنت أصحو على أغنيات الصباح ، أقلب تحت الغطاء ذراعي ، وأسأل عنك الفراش .. متى يحتوينا معا ، بعد أن كنت أسأل عنك الطيور التي أيقظتني ، وكانت أغاريد "فيروز" تحمل وجهك لي ، وهي تنشر فوق حقول بلادي مع الشمس نور المحبة .. تنشر دفء الحنان ، فأخرج مبتسمًا للحياة أطالع وجهك في صفحة النيل تحت ظلال الغصون الوريقة ، في زحفة الشمس نحو البيوت الأليفة ، في علم الوطن المتلألئ فوق القباب المنيفة " .

وهكذا تغني الحياة بكل مظاهرها ويترقرق الجو كله بهذا الغناء العلوي في لحظات الصفاء ، ويستغل الشاعر كل الأدوات الشعرية المناسبة لتصوير شفافية هذا الجو وما يترقرق به من نغم علوي بما في ذلك الموسيقى التي استغلها استغلالا بارعًا في هذا الجزء حيث أضفى عليه عناصر موسيقية خاصة ساعدت على إبراز جانب الغنائية فيه ، وتتمثل هذه العناصر في تلك القوافي الداخلية التي استخدمها الشاعر خلال هذا المقطع الذي يمثل كله جزءًا من بيت واحد – لأن القصيدة مكتوبة بأسلوب "التدوير" الذي يستمر فيه السياق الموسيقي للبيت حتى يستغرق مقطعًا كاملاً من مقاطع القصيدة ، وأحيانًا يستغرق القصيدة برمتها – وقد تجاوزت تفاعيل هذا المقطع الستين تفعيلة ومع ذلك لم ينته البيت، وطبيعي أن تخفت حدة الموسيقية والغنائية في إطار هذا الأسلوب من أساليب

التشكيل الموسيقى للقصيدة ، نتيجة لضآلة دور القافية فيه ، حيث لا تتكـــرر إلا في نهاية المقطع في أفضل الأحيان بدل أن تتكرر عدة مرات فيـــه فـــي غـــير أسلوب التدوير ، ولما كان الشاعر هنا محتاجًا إلى تقوية عنصر الموسيقى لأنـــه يساعد على تصوير ما يفيض به الجو حول الشاعر من صفاء مغنٍّ فإنه عـوض غياب القافية الأساسية بنوع من التقفية الداخلية – التي كان البلاغيـون والنقـــاد القدماء يطلقون عليها اسم "الترصيع" – وذلك في الكلمات "الوريفـــة" و"الأليفـــة" و"المنيفة" وهي كلها ليست قوافي لأنها ليست نهايات موسيقية لأبيات ، وإنما هي قوافٍ داخلية في ذلك البيت الطويل .

المهم أن الشاعر نجح في استغلال هذا العنصر – مع بقية العناصر الموسيقية الأخرى – في تصوير هذا الطرف الأول من طرفي المفارقة الجزئية التي يقـــابل فيها بين حالتين من حالات علاقته بالمحبوبة الأولى ، حيث تترقرق الحياة كلـــها حوله بالبشاشة والحبور والتغريد ، أما في حالة الجفوة والهجر – التـــي تمثـــل الطرف الثاني من طرفي المفارقة – فقد :

> **.. "صرت أفزع حين أنام ، وإن أقبل الصبح أرفع عنـــي الغطـــاء ولا أستطيع التنفس ، قلبي يشهق في بركة من دماء ، أغاريد "فيروز" تحمل رائحة النار ، تحرق كل الحقول الجميلة في وطني بعد مــــا صار جسمي على النيل يطفو ويطفو، ويحمله الموج للبحر يومًـــا فشهرًا فشهرًا ، وأنت على الشط تنشـــغلين بعــد النجــوم .. ولا تنظرين الغريق " .**

وهكذا يبرز بشكل بارع التناقض بين طرفي المفارقة لأنه تناقض حقيقي بيـــن إحساس الشاعر بالسعادة في حالة صفو العلاقة الأولى ، وإحساسه بالتعاسة فـــي حالة تلبدها بغيوم الهجر والجفاء ، ولم يبلغ الشاعر هذا القدر من التوفيق فـــي إبراز التناقض بين طرفي المفارقة الكبرى في القصيدة اللذين يتمثل أولهما فـــي

التجربة الأولى برمتها ، والثاني في التجربة الجديدة برمتها ؛ لأن التناقض بين هذين الطرفين ليس حقيقيًا .

وقد استخدم الشاعر في القصيدة إلى جانب هاتين الأداتين الأساسيتين مجموعة من الأدوات الفنية الأخرى من أبرزها أسلوب التكرار اللغوي الذي وظفه الشاعر ببراعة في معظم الأحيان لأداء الوظيفة التعبيرية التقليدية للتكرار وهي إبراز بعض الأبعاد الشعورية للتجربة عن طريق الإلحاح عليها، من مثل ذلك التكرار الناجح لعبارة "دائمًا كنت وحدي" في نهاية كل مقطع من مقاطع الجزء الأول من القصيدة لإبراز إحساسه بالوحدة قبل إشراق وجه "إيزيس" في أفق رؤياه ، ومن ثم فقد وفق الشاعر في عدم تكراره هذه العبارة في المقطع الأخير من هذا الجزء الأول ، بعد أن لاحت " إيزيس " في أفق حياته "تحمل شكلاً جديدًا وحجمًا جديدًا ، ووجهًا نقيًا صريح الملامح يشرق صدقًا وحبًا غنيًا".

على أن الشاعر يستخدم في هذه القصيدة لونًا آخر من التكرار يحمل إلى جانب دلالته التقليدية تلك دلالة أخرى نفسية، تدعم الافتراض بأن الصراع بين الوجهين لم ينحسم تمامًا في وجدان الشاعر . وأعني بهذا التكرار قول الشاعر :

"فإن جدارا من الكره بيني وبينك يعلو ، وينطفئ النور في مقلتيك .. ويعلو الجدار ، ويذبل ثغرك .. يعلو الجدار ، ويشحب وجهك يغرب .. يعلو الجدار ، ووجهك يغرب .. يغرب .. يغرب" .

فالشاعر يريد بهذا التكرار اللاهث أن يقنع نفسه – قبل أن يقنعنا – بأن ما يقوله هو الحقيقة ، وهو يتجه بهذا التكرار إلى وجدانه أكثر مما يتجه به إلينا ، يحاصره ويلح به عليه حتى لا يجد مناصًا من التسليم له بما يريد .

بقي أن نشير – قبل أن نترك هذه القصيدة ونترك معها البعد العاطفي في شعر فولاذ – إلى ما سبق أن ألمحنا إليه من محاولة الشاعر المتكلفة في مزج بعض ملامح البعد الوطني بملامح البعد العاطفي في هذه القصيدة ، وذلك في

المقطع الذي يتحدث فيه عن النضال ، وعن أسفه لتخلفه عـــن ركـب أنـداده الثائرين.. إلخ ، فهذا المقطع يبدو غريبًا على جو القصيدة ، ومقحمًا على سياقها النفسي والشعوري ، بالإضافة إلى ما فيه هو ذاته من خطابية عالية .

ولعل هذه الإشارة تصلح مدخلاً طبيعيًا للحديث عن البعد الوطني في شـــعر فولاذ ، فالحقيقة أن الشاعر لم يستطع أن يعاني هذا البعد مـــن بعـدي الرؤيـة العامة في شعره بنفس العمق والتفاني اللذين عاني بهما البعد الأول ولـم يسـلم ذاته لهذا البعد على نحو ما أسلمها للبعد الأول .

ومن ثم فقد جاءت معظم القصائد التي تمثل هذا البعد تلتهب بحماس الانفعال الطارئ أكثر مما تتوهج بحرارة المعاناة الصادقة العميقة ، وقد انعكس هذا على معظم الأدوات التي استخدمها في هذه القصائد حيث تطغى عليها نبرة حماسـية عالية ، ولم يسلم من هذه النبرة سوى قصائد قليلة أخلص فيها لعاطفته الخاصـة البسيطة ولم يترك مشاعره تنجرف في تيار الحماس الجارف ، كما أن هنـاك قصائد أخرى يتذبذب فيها الشاعر بين الإخلاص لعاطفته الخاصة والانسياق فـي تيار الحماس العام ، كقصيدة "السادس العظيم" التي تكاد تنقسم إلـى قصيدتيـن مختلفتين ، تفيض أولاهما بدفء العاطفة الصادقة العميقة بينمـا ترتفـع مـن ثانيتهما النبرة الحماسية المجلجلة :

"فقلت يا قوافل الزمان

توقفي .. لتتبعي خطاي نحو مشرق النهار

هناك رحلة الزمان تستقر

هناك في سيناء

ستبصرين من على الحدود يرفعون وجه مصر شـامخًا علـى البطـاح

ويصهرون بالدماء حائط الحديد عن مداخل الصباح" .

ويبقى بعد ذلك الاستثناء الأكبر من هذه الظاهرة وهي قصيدة "لأن ما بيننا جسر من الموت" التي تمثل تطوراً جذرياً وخطيراً في الرؤية الوطنية عند فولاذ.. بل في تجربته الشعرية كلها ، فقد وقع فولاذ في هذه القصيدة على رؤية بالغة العمق والثراء والتركيب ، وعاناها وتمثلها بعمق ونفاذ بالغين ، ومن فقد جاءت هذه القصيدة علامة بارزة على طريق فولاذ الشعري .

ولا تعود قيمة هذه القصيدة إلى مجرد نضج الرؤية الشعرية وعمق التجربة وثرائها فيها ، وإنما تعود قبل ذلك إلى هذا البناء الشعري البارع الذي جسد به هذه التجربة بأبعادها العديدة المتشابكة ، وإلى رهافة الأدوات الشعرية التي استخدمها في هذا البناء ؛ حيث استخدم فيه – بمقدرة ملحوظة – كل الأدوات الشعرية التي يستخدمها الشاعر الحديث من صورة ورمز وموسيقى ومفارقة تصويرية وحوار واستغلال للإمكانيات اللغوية المختلفة ، كل ذلك في نسيج شعري على قدر كبير من الإحكام والتلاحم ، وهكذا حين يمنح الشاعر ذاته لتجربته ويخلص لها فإنها بدورها تمنحه عطاءها السخي الوفير ، وتقوده إلى كنز الشعر المسحور يغترف من جواهره ما يشاء .

والقصيدة تبدأ بداية تلوح للوهلة الأولى كما لو كانت غريبة عن نسيجها ، ومقحمة على سياقها النفسي والشعوري ، حيث يحدثنا الشاعر في بداية القصيدة عن حفل شعري ممل انسحب منه الشاعر مع صاحبته :

"قبل أن ينتهي حفلهم ، حيث شعرهم في الوصال وفي الهجر غث ضعيف . حيث كل الكلام معاد يثير اضطرابي ، ويريك ما بي من الصفو .." .

يبدو هذا المدخل – للوهلة الأولى – غريبًا عن الجو العام للقصيدة الذي يضطرم بقضية الجماهير ، والتحام الشاعر بها وفنائه فيها ، ولكننا لا نلبث أن نكتشف بعد قليل أن هذا المدخل من صميم نسيج القصيدة ، وأنه لبنة أساسية من

أهم لبنات بنائها ، فالشاعر الذي سيشارك الجماهير غضبتها بعد قليل يبدأ من الثورة على واقعه الخاص الراكد – الذي هو بدوره صورة من صور الواقع العام – وهو يعبر عن هذه الثورة تعبيرًا هادئًا ، أقرب ما يكون إلى السلبية ، بحيث يكتفي بالانسحاب من هذا الحفل الممل الرتيب، مصطحبًا معه صديقته، التي قد يعبر اصطحابه لها عن أنه لم ينفصم بعد انفصامًا حقيقيًا عن هذا الواقع الراكد ومن ثم فقد اصطحب معه هذه الصديقة التي يمكن أن تمثل رمزًا من رموز هذا الواقع الذي يثور عليه بالهرب منه – وسنرى كيف يوظف الشاعر هذا الرمز توظيفًا بارعًا في تطور سياق القصيدة وتنمية بنائها – وليس غريبًا أن يكون ما اصطحبه الشاعر من هذا الواقع هو أنبل ما فيه ، وهو الحب ، ولذلك فسوف تكون معاناته كبيرة في التحرر من هذا الأثر الأخير من آثار هذا الواقع وسيظل لفترة مرتبطًا به ، ومرتبطًا من خلاله بالكثير من قيم هذا الواقع الذي "تسلل" منه . وليس أدل على ذلك من أنه بعد هربه من ذلك الواقع الذي عبر عن ضيقه به ما زال يعيش رواسبه ، ممثلة في ذلك الحلم العاطفي الرومانسي الفريد الذي كان يعيشه مع صاحبته :

"**استدرت ، وبادلتها نظرة الحب ، فابتسمت ، وضغطت على يدها همست**".

وهنا ينتهي بنا هذا المدخل البارع إلى خضم التجربة المحتدم ، حيث يفيق الشاعر وصاحبته من حلمهما العاطفي على صرخة الجماهير الغاضبة .. "**بلادي .. بلادي .. بلادي**" "**الرغيف .. الرغيف .. الرغيف**" .

ولنلاحظ هنا استخدام الشاعر لثلاث من الأدوات الفنية التي برع في استخدامها على امتداد القصيدة . وهي "المفارقة التصويرية" و"التكرار" و"القطع".

أما المفارقة التصويرية فيستخدمها لإبراز التناقض الفادح بين الواقع الراكد الذي هرب منه منذ قليل ، وبين هذا الواقع المضطرم الغاضب ، بين ركود

وغثاثة شعر الهجر والوصال المعاد البارد الضعيف ، وبين احتدام "**بلادي .. بلادي.. بلادي**" "**الرغيف.. الرغيف .. الرغيف**" . وسوف تظل هذه المفارقة التصويرية واحدة من أهم الأدوات التي يعتمد عليها في إبراز حدة التناقض بين الواقعين .

أما التكرار فسوف يستخدمه الشاعر بدوره على امتداد القصيدة – ربما بأكثر مما يستخدم المفارقة التصويرية – للتعبير عن كثير من الأبعاد المتعددة للرؤية ، وهو يستخدم هنا تكراراً مركبًا ، حيث يجسد صيحة الجماهير في شعارين ثائرين يتألف كل منهما من تكرار كلمة واحدة هي "بلادي" في الشعار الأول ، و"الرغيف" في الشعار الثاني ، ولنلاحظ ارتباط البلد هنا بالرغيف ، فهما شيئان لا ينفصلان .. ويكرر الشاعر هذين الشعارين على امتداد القصيدة تعبيرًا عن صيحة الجماهير الغاضبة .

أما أسلوب "القطع" فإن الشاعر يقطع هنا حواره العاطفي الحالم مع صديقته بصيحة الجماهير الغاضبة قبل أن يتم عبارته ، وذلك حين تسأله الصديقة هامسة "كيف تمسكني" فيرد عليها "قلت : إني .." وهنا لا يتم جملته حيث تقطعها صرخة الجماهير "**بلادي.. بلادي.. بلادي**" وكأن الشاعر يعبر هنا لا شعوريًا عن رغبته الكامنة في أن يتبنى صرخة الجماهير وأن يستبدلها بصوته الخاص ، وسوف يستخدم الشاعر أسلوب القطع هذا مرتين أخريين في القصيدة ، وفي كلتا المرتين سيقطع على نفس العبارة التي قطع عليها هذه المرة وهي عبارة "قلت : إني .. " .

ويبدأ الشاعر يفيق على حقيقة واقعه الخامل الخامد – وإن كان لم ينفصم عنه – ويبدأ تمزقه بين الواقعين في عمق لاوعيه ، أو لنقل بين وعيه ولاوعيه ، فهو بوعيه مشدود إلى واقعه الخامل الكسول ، ولكن في لاوعيه رغبة دفينة في الانفصام الكلي عن هذا الواقع ، والاندماج في الواقع الحي الغاضب الجديد ،

وقد عبر عن هذه الرغبة لا شعوريًا بقطع صوته الخاص بصوت هـذا الواقـع الجديد الغاضب ، كما عبر تعبيرًا لا شعوريًا آخر عميق الدلالة : وذلـك حيـن عبر عن رد فعله نحو صرخة "**بلادي.. بلادي.. بلادي**" و"**الرغيف.. الرغيـف.. الرغيف**" بثلاث عبارات حاسمة قصيرة تتتابع بدون روابـط أو أدوات وصـل لغوية – وإسقاط الروابط وأدوات الوصل وسيلة أخرى من الوسائل التي استغلها الشاعر بنجاح في القصيدة – وهذه العبـارات – الكلمـات هـي : "**انتبـهنا .. اصطدمنا.. انفصلنا**" ، وهو يتحدث هنا عنه وعن صديقته التي مازال يصطحبها رمزًا من رموز واقعه الخامد ، والعبارات الثلاث تحمـل دلالتيـن : أولاهمـا واقعية مباشرة تعبر عن رد الفعل الواقعـي لاصطدامـه وصاحبتـه بحركـة الجماهير الغاضبة ، والثانية رمزية لا شعورية ، تعبر عن رغبة الشاعر الكامنة – التي ألمحنا إليها – في الانفصام عن واقعه الخاص المدان والاندماج في هـذا الواقع الجديد . وفي إطار الدلالة الأولى تحمل العبارات الثلاث دلالتها الواقعيـة المباشرة ، وتحمل الصديقة دلالتها المباشرة بحيث يصبـح "انتباهـه" معـها ، "واصطدامه" بها ، و"انفصاله" عنها انتباهًا واصطدامًا وانفصالاً واقعيًـا أمـام زحف الجماهير الغاضبة المكتسحة . أما في إطار الدلالة الثانية فإن الصديقـة تحمل دلالتها الرمزية – باعتبارها آخر آثار الواقع الكسول الذي أدانه الشـاعر منذ قليل ، وأعلن ثورته السلبية عليه – ومن ثم تأخذ العبارات دلالات رمزيـة ونفسية عميقة ؛ فانتباه الشاعر – أمام صرخة "**بلادي.. بلادي.. بلادي**" – يصبح انتباهًا على موات واقعه الخامد المدان وحيوية هذا الواقع الجديد، وليس مجـرد انتباه من ذلك الحلم العاطفي الذي كان يعيشه مع صاحبتـه قبـل أن تدهمـهما صرخة الجماهير ، وبالتالي يصبح الاصطدام اصطدامًا بذلك الواقع الخامد بكـل رموزه وآثاره ، وأخيرًا يصبح الانفصال ليس مجرد الانفصال الواقعـي مـن صاحبته في غمرة الزحام ، وإنما هو الانفصال – اللاشعوري – عن هذا الواقـع الراكد بكل قيمه وأشكاله .

وبيدأ تمزق الشاعر بين الواقعين يصعد تدريجيًا إلى طبقة الشعور ، ومن ثم يصبح أكثر حدة وقسوة ، ويصبح تردد الشاعر أكثر وضوحًا لأنه يبدأ يدرك الثمن الفادح لانفصاله عن واقعه الخاص واستبدال هذا الواقع الجديد به ، ولا يتمثل هذا الثمن في مجرد مواجهة القنابل المسيلة للدموع ، والزحف بين العصي وبين الدروع ، فهذا كله – مهما بلغت قسوته – هين ومحتمل وإنما تتمثل في أن الانتقال إلى هذا الواقع الجديد لا يتم إلا عبر تحطيم أشياء كثيرة في واقعه الخامد الراكد ، وبعض هذه الأشياء حميم ومضى عليه عمر ، ولكنه الثمن الفادح لتغيير هذا الواقع ، ومن ثم فإن الصراع كلما تصاعد إلى طبقة الوعي أصبح الشاعر أكثر إدراكًا لفداحة هذا الثمن ، فصرخة "**بلادي .. بلادي..** **بلادي**" الجلية تمتزج بترنح إشارات المرور .. وسقوطها تحت الحجارة – هل ذلك تعبير لا شعوري آخر عن سقوط عوامل الانضباط والتنظيم؟! – وبعودة المركبات "**مفزعة تستغيث بجحر قريب**". والجماهير التي "**تهتف باسمك يا مصر**" هي ذاتها الجماهير التي "**تقذف وجهك يا مصر**" . وعلى الرغم من إحساس الشاعر البارع بأن ما تقذفه هذه الجماهير من وجه مصر إنما هو وجهها الزائف المصبوغ ، وأن ما يسيل من جراحات هذا الوجه إنما هو تلك الأصباغ الفاقعة الزائفة ، ربما ليتكشف من خلفها وجهها الحقيقي الأصيل ، وعلى الرغم من تعبير الشاعر الرائع عن هذا الإحساس :

"**شارعًا شارعًا يتجرح وجهك يا مصر ، تنزف منه مساحيقك الفاقعة**"

أقول على الرغم من هذا كله فإن الشاعر يدرك بوعي مدى الخسارة وعمق فداحة الثمن ، وذلك حين يختار الفعل "تنزف" ليعبر به عما يسيل من وجه مصر الزائف من أصباغ فاقعة ، فهو يدرك في النهاية أن هذا لون من النزيف بكل ما في النزيف من آلام ومخاطر .

ولا يكتفي بدلالة هذه الصورة البارعة بل يمضي ينميها ويجزئـــها ويـــبرز تفصيلاتها حتى ليكاد يعبر عن تمزقه وضياعه تعبيرًا مباشرًا ، فوجه مصر لـم يعد "يتجرح" وإنما "يتساقط" وليس وجهها الفاقع المصبوغ فقط .. – المتمثل فـي واجهات الملاهي – هو الذي يتساقط وإنما يتساقط معه أيضًا وجهــها المشــرق المضيء – المتمثل في فوانيسها الساطعة .

وقد لا تحمل الفوانيس هذه أكثر من دلالتها الواقعية فتقترب بهذا أن تكـــون ملمحًا من ملامح الوجه الزائف المصبوغ ، وحتى مع ذلك فأي ثمن فادح هـــذا الذي يقتضيه الانفصام عن هذا الواقع المدان ؟! وبعد ذلك يعبر الشاعر تعبـــيرًا شبه مباشر عن تمزقه وضياعه وحيرته وآلامه بين الواقعين :

"وأنا قطعة قطعة يتساقط قلبي ، شارعًا شارعًا كان خطوي يضيع"

وقد عاد الشاعر في هذا المقطع مرة ثانية إلى التكرار فاستخدمه اســـتخدامًا موفقًا في إبراز دقائق مشاعره حيث يركز على التفاصيل ويؤكدها عن طريـــق تكرارها ، ويبطئ الإيقاع هنا بطئًا ملموسًا ومقصودًا يسمح بتأمل دقائق العاطفة واستيعابها ، ويقوم التكرار هنا بدور كبير في أداء هذه المهمة على الرغم ممـــا يبدو على استخدام الشاعر له من تأثر واضح باستخدام الشاعر الكبير أمل دنقـل لهذه الصورة من التكرار في قصيدته الرائعة "سفر ألف دال" .

ويستمر الصراع في وجدان الشاعر بين العالمين ، ويصبـــح أكـــثر تبلـــورًا ويصبح الشاعر بالتالي أكثر استعدادًا لقبول التضحية الكبـــيرة التـــي يتطلبـــها التحول، وأكثر اقتناعًا بضرورة هذه الآلام وهذه التمزقات :

"أتدرين أنك تبدين أروع بين الدماء وبين الدموع؟!"

ويتحول مسار التجربة الشعوري هنا تحولاً جديدًا ، ويأخذ التمزق صـــورة جديدة هي صورة الحوار الداخلي بينه وبين مصر ، حوار يفيض بالحب والـــود والعتاب والغضب ، حيث يستعيد في خياله ذلك الوجه القديـــم الوديـــع القريـــر

الحاني لمصر ، الذي رأى فيه – في قصيدة "السادس العظيم" "وجه جدته القديم قبل رحلة الأفول ، يضم في التفاتة الحنان جسمه النحيل" ذلك الوجه الهادئ الوادع العطوف الذي كان يملأ خياله وقلبه في طفولته حيث كان يحسها :

.. "قلبين يلتحمان ، وخدين يلتصقان ، وناسًا يسيرون يبتسمون ، وأرضًا لها شجر تحته يستريح المسنون ، سرب حمام يحط على البيت ، أغنية في السماء ترفرف .." .

إنها صورة بالغة الصفاء والنقاء والشفافية لذلك الوجه القديم ، صورة كانت تناسب براءة رؤيا الصغير وشفافيتها ، وقد استخدم الشاعر هنا الموسيقى استخدامًا بارعًا في التعبير عن شفافية هذا الجو الرقراق ، وتموجه بالنغم – على نحو ما استغلها لنفس الغرض في قصيدة "أزمنة الحب والموت والميلاد وظهور إيزيس على الشاطئ الآخر" حيث استخدم عناصر موسيقية إضافية تزيد من تأثير الجانب الموسيقي وبروزه ؛ فصورة وجه مصر هذه يحتويها بيت واحد مدور ، مداه أربعون تفعيلة ، ولكن الشاعر يعوض غياب التقفية بعدة قواف داخلية تزيد بها القيمة الموسيقية ، ويتنوع معها إيقاع البيت الأساسي "المتدارك" إلى مجموعة من الإيقاعات الداخلية المتنوعة "المتقاربية" على النحو التالي :

.. "أحسك قلبين يلتحمان

وخدين يلتصقان

وناسًا يسيرون يبتسمون

وأرضًا لها شجر تحته يستريح المسنون"

فالسطور الأربعة تبدو كما لو كانت أبياتًا مستقلة من "المتقارب" ، ولكنها في الحقيقة ليست سوى أجزاء من بيت واحد طويل من "المتدارك" الذي هو إيقاع

القصيدة الأساسي ، وقد استطاع الشاعر بهذه القوافي الداخلية أن ينوع الإيقاع على هذا النحو ، وأن يعوض غياب عنصر التقفية الأساسية ، وأن يثري بالتالي تأثير عنصر الموسيقى الذي ساعد مساعدة كبيرة في الإيحاء بهذا الجو الرقراق العذب الذي يفيض بالشفافية والغناء .

هكذا يبدأ الحوار بين الشاعر ومصر هادئ النبرة وديعًا عذبًا رقراقًا ثم يبدأ إيقاعه في الإسراع ونبرته في الارتفاع حتى ليكاد يتحول إلى نوع من الصراخ اللاهث، المتأرجح بين المناجاة والبوح والعتاب والرفض؛ فالصور التي كانت تعيش لمصر في خيال الشاعر في صباه قد تغيرت.. أصبحت أقل شفافية وأقل صفاء وعذوبة .. ولكنها في الوقت نفسه أصبحت أكثر صدقًا وواقعية . والشاعر يريد أن يرتد بهذا الوجه إلى صفائه الأول .. وبدون مساومة ، ومن ثم فإنه يرفض أن يتلقن عن مصر حكمتها الخالدة في الصبر على ما تكره حتى يتغير .. إنه يصرخ فيها رافضًا :

" .. لا .. اعقدي حاجبيك ، بنوك يموتون تحت تعسف من يخدعونك ، تدفن أجسادهم بين جنبيك دون كفن ..

احزني كي يعود هوانا مناصفة ، وأسانا مشاركة .. أشعرينا بأنك تبكين حين ننوح ، تجوعين حين نجوع ، تئنين حين نئن" .

إنه لا يريد منها أن تتزين بالأصباغ والمساحيق الفاقعة لمن يخدعونها ، يريد أن تشارك أبناءها المتألمين آلامهم وجراحهم وجوعهم .

ويبدأ الشاعر – بوعي هذه المرة – ينفصم عن الواقع الذي تسلل منه في بداية القصيدة ، ويندمج في الواقع الجديد ، وإن كان الواقع القديم لا يني يقطع عليه رحلة اندماجه في الواقع الجديد ، حيث لا تني صديقته – الرمز الباقي من رموز الواقع القديم – تقطع عليه مسار رحلته إلى هذا الواقع الجديد ، ولا يني

يحس بنوع من الارتباط بها، على الرغم من شعوره الواعي بالسدود والأسوار التي بدأت تنهض بينه وبينها ، أو التي بدأ يكتشفها في رحلة وعيه الجديدة :

"بيننا – إن أردنا المسير معًا – وطن ، وأسى ، وجسور" .

بيننا "الرغيف .. الرغيف .. الرغيف" "بلادي .. بلادي .. بلادي" .

ولكنه حتى مع إحساسه هذا بتلك الحواجز التي تحول بينهما فإنه يظل مشدوداً إليها بنوع من الوفاء الفطري ، وربما بنوع من الارتباط الموروث بهذا الواقع الذي تمثله ، ولذلك فإنه حتى حين يصل إلى قرار نهائيٍ بالانفصال عنها، وتوديعها الوداع الأخير ، يودعها في حنو بالغ :

".. لابد أن أطمئن وأنت تسيرين في المفترق"

بل إنه قبل أن يودعها ليخطو خطواته الأخيرة نحو هذا الواقع الجديد يحرص على التزود منها ، فهو يريد أن يتزود لرحلته الجديدة من ماضيه الذي ينفصم عنه بأنبل وأوضأ ما فيه :

"قربي وجهك الآن مني في هذه اللحظة القاطعة"

وتودعه الصديقة على موعد في الصباح ، ويردد ذاهلاً ، وهي تختفي عن أنظاره : **"نلتقي في الصباح"**

وهكذا تختفي الصديقة – آخر رموز ماضيه القديم – نهائيًا من أفق رؤياه ، لتحتل مصر وحدها كل امتداد هذا الأفق ، ولكي لا يرى سواها ، ولكي لا يبقى في خاطره إلا ذلك الحوار العاتب الذائب اللائب الغاضب الصاخب بينه وبينها.

ومن قبل استغل الشاعر في القصيدة عنصر الحوار عدة استغلالات بارعة؛ فهو تارة حوار واقعي بينه وبين صاحبته يعبر عن تذبذبه بين الوفاء لها والاستجابة لنداء الواقع الجديد ، وطوراً آخر هو حوار فني بين عنصرين من عناصر الموقف الذي يصوره ؛ كذلك الحوار بين هتاف الجماهير ورصاص

البوليس ، "**الهتاف يدوي .. الرصاص يرد ، الهتاف يدوي .. الرصاص يـــرد**"
ويقوم التكرار هنا بدوره في التعبير عن استمرارية الصراع بين هتاف الجماهير ورصاص البوليس ، وطوراً ثالثًا يأخذ الحوار شكل صوتين متحـــاورين مـــن الأصوات المتصارعة في القصيدة ؛ كالتعبير عن صوت الهم الخاص للشـــاعر وصاحبته في البداية المتمثل في عودتها للبيت راكية وصوت الهم العـــام الـــذي يمثله صرخة الجماهير الغاضبة بعدم إمكانية استمرار الصبر على الجوع .

"لم يعد ممكنًا أن تعودي لبيتك راكية" ..

جاءنا الصوت مشتعلاً ..

"لم يعد ممكنًا أن نجوع"

أما هنا فإن الحوار يأخذ صورة جديدة ورائعة – على الرغم ممـــا يشـــوب بعض جوانبه من تطويل واضطراب غير موظف – حيث تتصاعد سرعة إيقاعه في خط بياني صاعد مع تصاعد الخطر المحدق بمصر ، وحيث يمتزج الواقـــع الخارجي بالتداعيات الداخلية امتزاجًا موفقًا، وحيث تتراوح النبرة ما بين البـــوح الذائب والعتاب الغاضب . يبدأ الخطر المحـــدق بمصـــر ينمـــو ويـــتزايد ، إن المساحيق الفاقعة لم تعد هي وحدها التي تتساقط عن وجه مصر ، وإنما يســـقط معها تاج مصر ، وتوشك هي ذاتها على السقوط والتداعي ، فصدرها يتفجـــر بالدم ، وهنا ينسى الشاعر كل عتاب وكل غضب وكل تمـــزق وكـــل تـــردد ، ويندفع إليها في لهفة عارمة ووله مضطرم ، ويســـرع الإيقاع ويلهـــث فـــي مقطع من أكثر مقاطع القصيدة عرامة وتدفقًـــا ، ويســـتغل الشاعـــر أداتيـــن بارعتين لتصـــوير هذه اللهفـــة المتدفقـــة المحتدمـــة ، وهمـــا "إســـقاط الروابـــط اللغوية" و"التكـــرار" حيـــث تنســـاب العبـــارات متدفقـــة يســـابق بعضًا بعضًا دون أية روابـــط بـــل يتداخـــل بعضهـــا ببعض على نحـــو

بارع يصور مدى اندفاع الشاعر وتدفق عاطفته ، كالتداخل والتقاطع البارع بين العبارات في الجزء التالي :

"... أجري إليك ، ويهبط صدرك ، أجري ، ويعلو وأجري ..."

فكأن الشاعر لا يطيق صبرًا حتى يعلو صدرها ، فيسابق إليها النفس ، وليصل إليها حتى قبل أن تكمل تنفسها . ولأول مرة في القصيدة يتبنى الشاعر صرخة الجماهير بوعي "بلادي.. بلادي.. بلادي" يصبها في سمع مصر بوله . وتتدفق عبارات المقطع بعد ذلك يمتزج فيها التكرار بإسقاط أدوات الوصل اللغوية في التعبير عن لهفته واحتدام حبه ، وأكثر الأفعال تكرارًا وترددًا في المقطع هي الأفعال "أجري" و"حدقت" و"أصرخ" ، والجري هو أسرع أنواع السير ، والتحديق أحدُّ أنواع النظر ، والصراخ أعلى درجات الصوت ، وهكذا يتآزر اختيار الأفعال مع التردد غير المنتظم لها ، وتعلو حدة النبرة ويسرع الإيقاع، ويلهث .. لينتهي بنغمة قرار هادئة وحاسمة ونهائية "**أحبك يا مصر**".

لقد خطا الشاعر خطواته النهائية إلى الواقع الجديد ، متحملاً بوعي كل عذاباته وكل المعاناة الباهظة التي يتطلبها ، حيث كان الحرس في انتظاره يقذفونه فوق ظهر الفرس ويكبلونه بالقيود ، وتنتهي القصيدة والشاعر يتوجه إلى مصر بتلك العبارة التي توجه بها في ذهول منذ قليل إلى صاحبته وهو يودعها الوداع الأخير : "**نلتقي في الصباح**" ويأخذ الصباح هنا دلالة رمزية بارعة وجليلة، تعبيرًا عن أنه لم يعد في فؤاده مكان لغير حب مصر .

تنتهي القصيدة لتبدأ بانتهائها مرحلة جديدة في رحلة فولاذ الشعرية ، مرحلة ضاعت منه فيها القضية فضاع منه الشعر ، ولكنها كانت مرحلة ضرورية ليكتشف الشاعر أنه لا شعر حقيقيًا بدون قضية .

محمود حسن إسماعيل
والشعر الحـر

قد لا يعرف الكثيرون أن الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل كـان مـن أوائل شعرائنا الذين كتبوا الشعر الحر قبل أن تنتشر حركة الشعر الحـر مـن العراق في أواخر الأربعينيات على يد بدر شاكر السـياب ، ونـازك الملائكـة بسنوات كثيرة ؛ حيث نشر في عدد فبراير ١٩٣٣ من مجلة "أبولـو" قصيـدة حـرة بعنوان "مأتم الطبيعة" في رثاء أحمد شوقي ، وقد قدمـت المجلـة هـذه القصيدة بأنها "قصيدة من الشعر الحر" .

والحقيقة أن التحرر الموسيقي في هذه القصيدة يظهر على استحياء ؛ حيـث التزم الشاعر في الكثير من أجزائها نظامًا موسيقيًا أقرب ما يكون إلـى نظـام الموشح الأندلسي وما أشبه من الأنظمة الموسيقية التي يمـتزج فيـها التحـرر بالالتزام ، ويستعيض فيها الشاعر عن وحدة الوزن والقافية في القصيدة كلها بما يمكن أن نطلق عليه اسم "وحدة المقطع" . ويتمثل التحرر في مثل هذه الأنظمـة في عدم التقيد بعدد محدد من التفعيلات في كل بيت من أبيات القصيدة ، وعـدم التقيد بقافية واحدة في القصيدة كلها . أما الالتزام فيتمثل في تقسيم القصيدة إلـى مجموعة من المقاطع المتماثلة في الوزن ونظام التقفية . وإن اختلفـت أطـوال الأبيات داخل المقطع الواحد . واختلف الرويُ من مقطع لآخر أو حتى داخـل المقطع الواحد. ولكن هذا الاختلاف يصبح نظامًا يلتزمه الشـاعر ، بمعنـى أن عدد التفعيلات في كل بيت من أبيات المقطع يتساوى مع ما يقابل هذا البيت فـي المقاطع الأخرى ونظام التقفية في كل مقطع يماثل نظامها في بقية المقاطع مـع اختلاف حرف الروي .

ولعل الجزء التالي من قصيدة "مأتم الطبيعة" يوضح ما نعنيه بالنظام الموسيقي للموشح وما أشبه من حيث امتزاج التحرر بالالتزام :

أى خطب قد دهاه   وأسى أطبق فاه

أترى شام الجنان   خمدت فيها الحياة

فبكى

أم رأى ملك الكنار   هامدًا فوق الكثب

ومزامير الهزار   مثل أعواد الحطب

فاشتكى

فالجزء يتكون من مقطعين قوام كل منها خمسة أشطار ، الأربعة الأولى يتألف كل منها من تفعيلتين من بحر الرمل "فاعلاتن" أما الشطرة الأخيرة في كل مقطع فتكون من تفعيلة واحدة رملية ، وهذا نظام ملتزم في المقطعين كليهما ، هذا من حيث الوزن ، أما من حيث نظام القافية فقد بنى الشاعر الشطرتين الثانية والرابعة في كل مقطع على روى واحد – الهاء الساكنة المسبوقة بألف في المقطع الأول ، والباء الساكنة في المقطع الثاني ، وكان مفروضًا أن يفعل ذلك في الشطرتين الأولى والثالثة في كل مقطع ، ولكنه لم يفعل ذلك إلا في المقطع الثاني الذي بني شطرتيه على روي واحد هو الراء الساكنة المسبوقة بألف، أما المقطع الأول فقد بني شطرته الأولى على نفس الروى الذي بنى عليه الشطرتين الثانية والرابعة على حين بني الشطرة الثالثة على روى مخالف .

أما الشطرة الأخيرة "الخامسة" التي تقابل في الموشح ما يعرف بالقفل فقد بناها في المقطعين كليهما على نفس الروي – الكاف المفتوحة الموصولة بألف– كما هو الشأن في كل أقفال الموشح .

ولكن الشاعر لم يلتزم هذا النظام الصارم في القصيدة كلها ، بل تحرر في بعض الأجزاء من كل لون من ألوان الالتزام بأي نظام ثابت فجاءت هذه الأجزاء ممثلة للشعر الحر بأدق مفاهيمه سواء من حيث وزنها أو نظام التقفية فيها ، وذلك مثل المقطع الأخير من القصيدة الذي يقول فيه :

١-كللوا النعش بريحان الرياض

٢-والورود

٣-ليضوع الطيب من أردانه فيها حياة ومماتا

٤-أنشدوا والطير في حفل الرثاء

٥-كل صبح ومساء

٦-لم يمت شوقي وفي الشرق شعاع من سناه

٧-سائلوا الأيام والأحلام والدنيا وما ضمت أفانين الحياة

٨-واسمعوا فيها صداه

٩-دولة قامت على عرش الحياة

١٠-من شعور وجهاد ودماء

١١-شاعر في الأرض لم يلق مناه

١٢-فرقى يشدو لسكان السماء

فهذا الجزء سواء في وزنه – عدد التفعيلات في كل بيت – أو في نظام تقفيته نموذج دقيق للشعر الحر ، فمن حيث الوزن تنوعت أطوال الأبيات ما بين تفعيلة واحدة كما في البيت الثاني ، وتفعيلتين كما في البيتين الخامس والثامن ، وثلاث كما في الأبيات الأول والرابع ومن التاسع إلى الثاني عشر ، وأربع كما في البيت السادس ، وخمس كما في البيت الثالث ، وست كما في البيت السابع (تيسيرا لتحديد الوزن وضعت خطا صغيرا مائلا عند نهاية كل تفعيلة) . أما من

حيث القافية فلم يلتزم الشاعر على امتداد هذا الجزء رويًا واحدًا ولا نظامًا ثابتًا من نظم التقفية وإنما ظل يراوح بين عدد من حروف الروي بلا انتظام ، فبنى كلاً من الأبيات الأول والثاني والثالث على روي مستقل عن بقية الأبيات ، وفيما بعد البيت الثالث أخذ يراوح بين حرفي روي هما الهاء الساكنة المسبوقة بألف والهمزة الساكنة المسبوقة بألف دون التزام أي نظام ثابت في هذه المراوحة .

* * *

ولكن الشاعر بعد هذه القصيدة انصرف عن كتابة الشعر الحر – أو على الأقل نشره – بل انصرف حتى عن نظام الموشح الذي شاع شيوعًا كبيرًا في شعر معاصريه والتزم أشد الأشكال الموسيقية صرامة وهو الشكل الملتزم بوحدة الوزن والقافية ، ولم يكن يلجأ إلى نظام الموشح وما أشبه إلا نادرًا ؛ ففي ديوانه الثاني "هكذا أغني" الصادر في عام ١٩٣٧ لا نجد سوى ثلاث قصائد فقط من قصائده الأربع والأربعين تسير على نظام الموشح وما أشبه من المخمسات والمسمطات ، أما بقية القصائد فقد التزم فيها كلها وحدة الوزن والقافية .

وفي بداية السبعينيات بدأ الشاعر يعود من جديد إلى كتابة الشعر الحر ونشره؛ فأعاد نشر قصيدته الحرة الأولى "مأتم الطبيعة" في عدد أكتوبر ١٩٧٠ من مجلة "الهلال" ثم أعاد نشرها مرة أخرى في ديوانه التاسع "نهر الحقيقة" الصادر في عام ١٩٧٢ ، بالإضافة إلى بعض القصائد الحرة الأخرى التي كتبها في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ونشرها في هذا الديوان والديوان السابق عليه في الصدور "صلاة ورفض" الذي صدر عام ١٩٧٠ . ومنذ ذلك الحين بدأ الشاعر يتجه بحماس إلى الشعر الحر بحيث غلب على نتاجه ، بل إنه في ديوان "نهر الحقيقة" الذي أعاد فيه نشر قصيدته الحرة الأولى ينشر قبلها مباشرة قصيدة حرة أخرى بعنوان "الوهج والديدان" تشبه أن تكون دفاعًا شعريًا فنيًا رائعًا عن الشعر الحر ، يقول في هذه القصيدة :

تفعيلتان

ثلاث تفعيلات

وسبع تفعيلات

وأحرف تعانق الألحان بالأحضان والراحات

تدفق النور على حفائر الأموات

شلال موسيقا بلا قواعد مرسومة الرنات

معصومة الإيقاع دون حاسب مزيف الميقات

يعدها من قبل أن تجيء بالأسباب والأوتاد والشطرات

تشق باب الروح لا تستأذن الإصغاء والإنصات

فالقصيدة دفاع شعري بارع عن الشعر الحر ؛ بل إنـــها توشـــك أن تكـــون هجوما على أولئك الذين يحاولون أن يفرضوا على الشاعر قيودًا صارمة مـــن التزام الطول الثابت والعدد المحدد من التفعيلات في كل بيت ، ويصــــرخ فـــي وجه هؤلاء بأن :

لكل جيل كأسه ، لا تفرضوا الدنان

مل الندامى حولكم عبادة الأكفان

فجددوا أرواحكم لا تظلموا الميزان

فالشعر لحن من يد الرحمن

سبحانه .. سبحان

مُلهِى النسور عن خطأ الديدان

* * *

ولكن محمود حسن إسماعيل على الرغم من حماسه للشعر الحر حتى غلـــب على نتاجه الأخير استطاع أن يكسب شعره الحر تفردًا خاصًا ، نابعًا من جيشان

حسه الموسيقي العارم واحتدام طاقته الشعرية وتأججها ، وقد دفعه كل هذا إلى إثراء قصائده الحرة بمجموعة من الوسائل الموسيقية الإضافية التي تعوض غياب وحدة الوزن والقافية بصورتها التقليدية الموروثة وتجعل هذه القصائد مكتنزة بالقيم الموسيقية إلى الحد الذي لا يكاد يشعر القارئ معه في بعض الأحيان أنه يقرأ شعرًا حرًا لفرط ما فيه من ثراء موسيقي .

والوسائل التي كان الشاعر يلجأ إليها لإثراء الجانب الموسيقي في القصيدة الحرة متنوعة وكثيرة بعضها يتصل بالقافية وبعضها يتصل بالوزن وبعضها يتصل بهما معًا .

فمن الوسائل الموسيقية المتصلة بالقافية في قصائد محمود حسن إسماعيل الحرة أنه كان يبني القصيدة أحيانًا على قافية واحدة مكتفيًا بالتحرر من الوزن، وكان كثيرًا ما يفعل ذلك في القصائد المكتوبة على بعض البحور ذات الإيقاع المضطرب كالرجز مثلاً ، وخاصة في القصائد التي تتطلب طبيعة الرؤية الشعرية فيها تكثيفًا للجانب الموسيقي مثل التجارب الصوفية وما أشبهها ؛ ففي قصيدة "التزام" التي يصور فيها تحليق روحه الدائم بحثًا عن الحقيقة وتلازمها مع هذه الحقيقة وهي من (الكامل) :

١ – متلازمان

٢ – متعانقان

٣ – في كل آونة وآن

٤ – كالظل في كبد الغدير يهومان

٥ – وكالشعاعة في تلفت نجمة وحشا هجير يهبطان

٦ – كالوهم حين تروغ حيته بأغصان الشعور يداهمان

وهكذا تستمر القصيدة موحدة القافية (النون الساكنة المسبوقة بألف) مع التحرر في الوزن حيث يتراوح عدد التفعيلات في الأبيات من بين تفعيلة واحدة كما في البيتين الأول والثاني ، وتفعيلتين كما في الثالث ، وثلاث كما في الرابع، وخمس كما في الخامس والسادس ، وتنتهي القصيدة بإعلان العناق الدائم والتلازم الأبديّ بين الشاعر والحقيقة :

متعانقان

متلازمان

أنا والحقيقة كل آن

وقد يستعيض الشاعر عن وحدة القافية بعدد من القوافي المتوالية التي يستخدم كل منها في جزء كامل من أجزاء القصيدة ثم يتركها إلى قافية أخرى يبني عليها جزءًا كاملاً آخر وهكذا .

والنموذج الواضح لذلك قصيدة "الوهج والديدان" التي سبقت الإشارة إليها من ديوان "نهر الحقيقة" وهي من بحر الرجز ، قد بناها الشاعر على ثلاث قوافٍ متتالية ، بنى على كل منها مقطعًا طويلاً من مقاطع القصيدة ، وقد بدأ البيت الأول من القصيدة بروي النون الساكنة المسبوقة بألف ، ومدى هذا البيت تفعيلة واحدة ، ثم انتقل منه مباشرة إلى روي التاء الساكنة المسبوقة بألف – كما هو واضح من المقطع الذي اقتبسناه منذ قليل من مطلع القصيدة – وقد كتب على هذه القافية مقطعًا مؤلفًا من ستة عشر بيتًا ، ثم تركها إلى قافية جديدة هي الفاء الساكنة المسبوقة بواو :

تحركت في غبش الكهوف

جنائز في لحدها تطوف

مشلولة المسير والحراك والوقوف

ويكتب على هذا الروي مقطعًا من عشرة أبيات، لينتقل بعد ذلك إلى الـــروي الأول الذي افتتح به القصيدة –وهو النون الساكنة المسبوقة بألف – فيكتب عليــه آخر مقاطع القصيدة وأطولها ، حيث يتكون هذا المقطع من خمسة وثلاثين بيتًا.

وقد يلجأ الشاعر إلى نظام في التقفية يقوم على بناء القصيدة على قافية واحدة أساسية يتركها ليعود إليها على امتداد القصيدة ، وتتحـــاور مـــع هـــذه القافيـــة الأساسية مجموعة من القوافي الثانوية ؛ كما في قصيدة "موسيقى الوداع الأخير" من ديوان (صلاة ورفض) التي بناها على قافية أساسية هي الـــراء المفتوحـــة الموصولة بهاء ، ويظل على امتداد القصيدة يراوح بين هذه القافيـــة الأساســـية ومجموعة من القوافي الثانوية ، وهو يبدأ القصيدة على هذا النحو :

ماذا وراء النفس المقطوع من أغصانه الثاكلة الحفيف بين الحنجرة ؟

ماذا وراء الزفرة المطرودة الكيان والزمان من وجودها المخـــدوع حـــول المجمرة؟

ماذا وراء النظرة الموءودة الشعاع والـــوداع فـــي أجفانـــها المشـــدوهة المسمرة؟

ويستمر على هذه القافية على مدى ستة أبيات لينتقل إلى قافيتين ثانويتين هما اللام المسبوقة بألف والميم المسبوقة بواو، حيث يكتب على القافية الأولى ثلاثـــة أبيات وعلى الثانية بيتين لينتقل مرة ثانية إلى القافية الأساسية ، ويتركـــها بعـــد بيتين إلى قافية ثانوية ثالثة ثم يعود إليها .. وهكذا يظل يراوح بين هذه القافيـــة الأساسية ومجموعة القوافي الثانوية ، الأمر الذي يكسب القصيدة ثراء موســـيقيا واضحا يعانق ما فيها من تنوع وتحرر من الخضوع لقيـــود الطـــول الواحـــد للأبيات.

أما الوسائل الموسيقية الإضافية المتعلقة بالوزن – عدد التفعيلات في الأبيـــات من ناحية والطبيعة الموسيقية للبحر العروضي المختار من ناحية أخرى – فـــهي

كثيرة أيضا ومتنوعة ، من أبرزها اقتصاده في استخدام البحور ذات الإيقاع المضطرب لكثرة ما يطرأ على تفعيلاتها من زحافات وعلل ، وبخاصة بحري "الرجز" و"الخبب" وإذا ما استخدم واحدا من هذه البحور لجأ إلى تكثيف وسائل الإثراء الموسيقي الأخرى ، كما رأينا في قصيدتي "الوهج والديدان" و"موسيقى الوداع الأخير" وكلتاهما من بحر الرجز وقد رأينا كيف اعتمد على إثراء الجانب الموسيقي فيهما على وسائل تتصل بالقافية ، بالإضافة إلى وسائل أخرى تتصل بالوزن والقافية كليهما سنشير إليها بعد قليل .

ومن الوسائل الموسيقية الإضافية المتصلة بالوزن أيضا حرصه على عدم الإسراف في التفاوت بين أطوال الأبيات ، في معظم الأحيان يكون الفارق في الطول بين البيت وما يليه أو ما يسبقه تفعيلة واحدة أو تفعيلتين ، حيث لا يكاد القارئ العجل يدرك أن بين البيتين تفاوتا في الطول ، يقول مثلا في المقطع الأول من القصيدة "صوت المعركة" في ديوان "صلاة ورفض" :

١ – سمعتك توقظ الموتى وترعشهم وتنشرهم على خلدي

٢ – وتقرع راحتاك الباب حول سكينة الأبد

٣ – تدق تدق حتى تورق الأكفان بين يديك

٤ – وتنزع صمتها أيدية خرساء ساحتها تطير إليك

٥ – وتزرع نفسها الأرواح فوق جذور رابية بلا أغصان

٦ – حدائقها مسحرة تفوح بعطرها النيران

٧ – يطل بزهرها الشهداء من ظمأ لنار صداك

٨ – وتصرخ آهة للصبر هالعة ليوم لقاك

فالأبيات الثمانية يتراوح طولها ما بين خمس تفعيلات من تفعيلة "الوافر" مفاعلتن – بزحفاتها وعللها – كما في الأبيات الأول والرابع والخامس ، وأربع تفعيلات كما في بقية الأبيات ، أي أن الفارق بين أطوال الأبيات المختلفة الطول

لا يتجاوز تفعيلة واحدة ، وقد أضفى هذا التقـارب الطولـي بيـن الأبيـات - بالإضافة إلى نظام التقفية الثنائية الذي التزمه الشاعر في المقطع - ثراء موسيقيا واضحا على الأبيات .

أما الأدوات الموسيقية الإضافية التي تتعلق بالوزن والقافية معا والتي كـان يوظفها الشاعر لإثراء الجانب الموسيقي في قصائده الحرة فمنها حرصه علـى أن يكتب في الكثير من قصائده مقطعا موحد الوزن والقافية .

في قصيدة "وجئت أصلي" التي كتبها بعد حريق المسجد الأقصى عام ١٩٦٩ يفتتح الشاعر القصيدة على النحو التالي (والقصيدة من ديوان "صلاة ورفض"):

١ - وجئت أصلي

٢ - ورغم اندلاع الدجى كالبراكين حولي

٣ - ورغم الأعاصير ترمي خطاها بسفحي وجرحي وساحات هولي

٤ - أتيت أصلي

ونلاحظ في البداية التفاوت الواضح بين أطوال الأبيات ما بين تفعيلتين مـن تفعيلات المتقارب "فعولن" كما في البيتين الأول والرابع ، وخمـس كمـا فـي الثاني، وثماني تفعيلات كما في الثالث ، ولكن الشاعر لا يلبث أن يقارب بيـن أطوال الأبيات حتى ينتهي به الأمر إلى كتابة مقطع كامل موحد الوزن والقافية، يقول فيه :

وجاءت معي من يد الأنبيـاء	**مصابيح مبهورة في الضيـاء**
وجاءت حروف الهدى تستجير	**وتلعن من مس قدس البنـاء**
وجاءت خطا " عمر " والوجود	**على سيفها مستطير المضـاء**
وجاءت تزمجر دنيا "صـلاح "	**وتعصف مشدوهة في إبـاء**
وجاءت لجالوت عين تطـل	**وتزور من هول هذا اللقـاء**

وينتقل بعد هذا المقطع مباشرة إلى الشكل الحر ، ولكن بعد أن يكـــون قـد أرضى جيشان حاسته الموسيقية بهذه الدفقة الموسيقية المكثفة .

ومن أبرز الوسائل الموسيقية التي وظفها محمود حسن إســماعيل ببراعـة تستوجب التنويه في إثراء الجانب الموسيقي في قصائده الحرة "الترصيع" .

و"الترصيع" كما عرفه قدامة بن جعفر في كتابه " نقد الشعر " هو "أن يتوخى فيه – أي في الوزن – تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه بـه، أو من جنس واحد في التصريف "بمعنى أن يستخدم الشاعر في البيت مجموعـة من القوافي الداخلية ، أو مجموعة من الصيغ الصرفية المتقابلـة ذات الـوزن الواحد ، وكان "الترصيع" بمظهريه هذين معروفا في شعرنا القديم ، وجاء بعض شعرائنا المحدثين ممن يكتبون الشعر الحر فوظفوه لإثراء العنصر الموسيقي في القصيدة الحرة سعيا إلى الجمع بين مزايا التحرر من سيطرة الـوزن الواحـد والقافية الواحدة من ناحية وثراء الجانب الموسيقي من ناحية أخرى ، فضلا عن أنه يضفي لونا من التنوع الإيقاعي ، ومحمود حسن إسماعيل واحد من أبرع من فجروا طاقات هذه الوسيلة في القصائد التي تعبر عن رؤى شعرية تتطلب إثـراء الجانب الموسيقي ؛ مثل الرؤى الصوفية ونحوها ، وكذلك الرؤى التـي تـدور حول الموسيقى .

في قصيدة "موسيقى الوداع الأخير" من ديوان "صلاة ورفض" وقـد كتبـها الشاعر في رثاء المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال يوظف "الترصيع" بكـل صوره فيضفي على القصيدة ثراء موسيقيا آسرا ، يقـول فـي أحـد مقـاطع القصيـدة .

١ – أشتاق أن أقول كان موجة صوفية الهدير

٢ – لحدا لكل ظلمة ، سدا لكل رجعة ، مدا لكل نور

٣ – وكان فأس حاطب ، وكان كأس شارب ، وكان لمح سارب في توهة العبور .

٤ – وكان درب سائل ، وكان حرب جاهل ، وكان سكب يقظة ونور

٥ – وكان في انطوائه ، وكان في التمائه توهجا يدور

٦ – وكان فوح عشبة ندياتة في ربوة أبية مستترة

٧ – مرت عليها الريح ما أفنت عبيرا بثه ونشره

٨ – واحتدمت من حوله كي تصهره

تتفاوت أطوال الأبيات في المقطع ما بين ثلاث تفعيلات كما في البيت الثامن ، وخمس كما في الأول والسابع ، وست في الثاني والخامس والسادس ، وسبع كما في الرابع وثمان في الثالث ، أما القافية فقد راوح فيها بين القافية الأساسية للقصيدة وهي الراء المفتوحة الموصولة بهاء وبين إحدى القوافي الثانوية وهي الراء الساكنة المسبوقة بواو أو ياء .

ولما كان المقطع يسبح في جو صوفي خاص حيث يصور فيه الشاعر المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال على أنه "كان موجة صوفية الهدير " وكان الشاعر قد اختار أن يضع أبعاد الرؤية كلها في إطار موسيقي خاص عبر عنه عنوان القصيدة "موسيقى الوداع الأخير" كان من الضروري أن يكثف الجانب الموسيقي ليحتضن هدير الموجة الصوفية المعطاء التي تبث الخير والنور حيث اتجهت ، فلجأ الشاعر إلى أداته الفنية المفضلة "الترصيع" بعنصريه : القوافي الداخلية ، وتقابل الصيغ الصرفية ذات الوزن الواحد ، بل أضاف إلى هذين العنصرين عنصرا ثالثا وهو تماثل الأبنية التركيبية كما سيتضح من تحليل المقطع ، وهو يفعل ذلك كله في سهولة ويسر بعيدا عن كل تكلف وتصنع ، وهو من وقت لآخر يكسر نظام التتابع النمطي للصيغ الموسيقية الداخلية

المتماثلة كما يتضح من تحليلنا للأبيات الثلاثة التالية التي سنعيد توزيعها على السطور بطريقة تبرز لنا أثر الترصيع في إثراء الجانب الموسيقي ، وتنوع الإيقاع الأساسي للقصيدة :

لحدا لكل ظلمة

سدا لكل رجعة

مدا لكل نور

وكان فأس حاطب

وكان كأس شارب

وكان لمح سارب

في توهة العبور

وكان درب سائل

وكان حرب جاهل

وكان سكب يقظة ونور

ولقد وظف الشاعر " الترصيع" في تفتيت كل بيت من الأبيات الثلاثة إلى مجموعة من الصيغ الموسيقية الجزئية التي تتمتع بلون من الاستقلال الخاص ولكنها – مع استقلالها – تنطوي في الإطار الإيقاعي العام للبيت ، فالصيغة "وكان فأس حاطب" مثلا لها نوع من الاستقلال الخاص إذا قابلناها بالصيغة "وكان كأس شارب" ولكن الصيغتين معا ليستا بيتين مستقلين وإنما أجزاء من البيت "وكان فأس حاطب ، وكان كأس شارب ، وكان لمح سارب في توهة العبور" و"الترصيع" هو الذي أكسب هذه الصيغ استقلالها .

ولم يكتف الشاعر بتفتيت الأبيات إلى هذه الصيغ الموسيقية المستقلة التي تزيد من ثراء الإيقاع بل عمد إلى إثراء كل صيغة من هذه الصيغ بمجموعة من القيم الموسيقية الإضافية النابعة من طبيعة "الترصيع" حيث استخدم مظاهر الترصيع الثلاثة التي سبقت الإشارة إليها والمتمثلة في : السجع أو التقفية الداخلية وتماثل الأبنية التركيبية ، واتحاد الصيغ المتقابلة في الوزن .

أما بالنسبة إلى السجع والتقفية الداخلية فكانا عاملا أساسيا في تجزيء البيت إلى الصيغ الموسيقية الجزئية حيث بنى الصيغ المتتالية على سجع أو تقفية واحدة (حاطب ، شارب ، سارب) (سائل ، جاهل) ولم يكتف بهذا بل استخدم السجع حتى في المكونات الداخلية المتقابلة لكل صيغة : (لحدا ، سدا ، مدا) ، (فأس ، كأس) ، (درب ، حرب ، سكب) .

أما تماثل الأبنية التركيبية فنحن نلاحظ بعد تفتيت الأبيات إلى وحداتها الجزئية المستقلة أن هذه الوحدات تسيطر عليها بنيتان تركيبيتان أساسيتان تتكون الأولى من خبر منصوب للفعل الناقص كان في بداية المقطع ، ثم جار ومجرور ، ثم مضاف إليه، أما البنية الثانية فتتكون من حرف عطف ثم الفعل الناقص كان واسمه المستتر فيه ثم خبره ثم مضاف إليه ، وسنجد أن كل بنية من البنيتين تتكرر عدة مرات بنفس الترتيب ، الأمر الذي يضفي المزيد من الهندسة الإيقاعية على المقطع .

في البيت الأول تتكون كل صيغة من الصيغ الجزئية من :

خبر لكان منصوب	+	جار ومجرور	+	مضاف إليه
لحدا	+	لكل	+	ظلمة
سدا	+	لكل	+	رجعة
مدا	+	لكل	+	نور

وفي البيتين الثاني والثالث نجد البنية التركيبية لكل صيغة جزئية تتألف من:

حرف عطف	+	فعل ناقص اسمه مستتر	+	خبر الفعل الناقص	+	مضاف إليه
و	+	كان	+	فأس	+	حاطب
و	+	كان	+	كأس	+	شارب
و	+	كان	+	لمح	+	سارب
و	+	كان	+	درب	+	سائل
و	+	كان	+	حرب	+	جاهل
و	+	كان	+	سكب	+	يقظة

ويضيف الشاعر في النهاية إلى هذه الهندسة الإيقاعية البارعة التوافق الوزني بين الوحدات الصرفية المتقابلة التي تتكون منها الأبنية التركيبية ، فكل وحدة تماثل في الوزن الوحدات المقابلة لها في بقية الصيغ (لحدا ، سدا ، مدا) (فأس، كأس ، لمح ، درب ، حرب ، سكب) (حاطب ، شارب ، سارب ، سائل، جاهل).

ولا ينسى الشاعر أن يكسر انتظام هذا السياق من وقت لآخر حتى لا يغدو الأمر نمطيا مملا ؛ ففي البيت الأول مثلا يجعل الوحدة الثالثة مرة على وزن "فعلة" ومرة على وزن "فعلة" ومرة على وزن "فعل" وفي البيت الثاني يجعل الوحدة الثالثة "لمح" غير مسجوعة مع الوحدتين الأولى والثانية ، وفي البيت الثالث يجعل الوحدة الأخيرة "يقظة" غير موافقة لأخواتها لا في الوزن الصرفي، ولا في القافية .

وهكذا بمثل هذه الوسائل الفنية البارعة استطاع محمود حسن إسماعيل أن يكسب شعره الحر نوعا من التميز والتفرد يتناسب وما جبلت عليه طبيعة هذا الشاعر المتفرد من عرامة وجيشان .

* * *

شعر محمد تيمور

الدلالة والبناء الفني

لعله من المفيد أن نقرر منذ البدء أن قامة محمد تيمور الشاعر لا تطاول قامة محمد تيمور الكاتب المسرحي ، ولا قامة محمد تيمور القصاص ، وأن أثره في مجال الشعر الحديث لا يقارن بأثره في المجالين السابقين ، فلم يترك تيمور سوى ديوان صغير الحجم[1] أهداه لروح عمته عائشة تيمور طليعة شاعرات العربية في العصر الحديث .

وهذا الديوان يبدو في مجمله ديوانًا تقليديًا، وبخاصة فيما يتصل بالبناء العام للقصيدة فيه ، حيث يقوم هذا البناء غالبًا على الوسائل الموروثة لبناء القصيدة العربية سواء في اللغة ، أو في بناء الصورة ، أو في الموسيقى ، وإن كانت هناك استثناءات قليلة سنشير إليها إن شاء الله في موضعها من هذه الدراسة .

أما فيما يتصل بطبيعة الرؤية الشعرية ، ومكوناتها في ديوان تيمور فإن هناك مجموعة من الظواهر التي تسترعي اهتمام القارئ ، وتعطي للديوان قيمة خاصة إذا ما وضع في إطار عصره :

وأول ما يلحظه القارئ من هذه الظواهر أن الديوان يخلو من شعر المناسبات الذي كان متفشيًا في نتاج معاصري تيمور حتى دعاة التجديد منهم ، هذا إذا ما استثنينا قصيدة واحدة تحمل عنوان "اعتذار" أرسلها الشاعر من الاسكندرية إلى صديق له في القاهرة يعتذر عن تأخر خطاباته إليه ، ولكن حتى

---

(١) اعتمدت الدراسة على طبعة دار "ألف" للديوان ضمن نشرها للأعمال الكاملة لمحمد تيمور ، والصفحات المحال إليها في صلب الدراسة هي صفحات هذه الطبعة التي تحمل عنوان : "الديوان وأشعار أخرى" وغير مذكور فيها تاريخ الطبع .

في هذه القصيدة استطاع الشاعر أن يحول المناسبة إلى موضوع للتأمل الشعري حيث تنبثق من هذه المناسبة مجموعة من التأملات المتصلة بطبيعة العلاقة بين الشاعر وصديقه ، وما يربط بينهما من وشائج روحية ووجدانية وثيقة :

وكنت مثلي ذا هوى خالـــد	**عشت أسير القد والنظـــرة**
تحمل من نـار الهوى جمرة	**يا ويحها للنفس من جمــرة**
وكم تشاكينا الهوى في الدجى	**وليس غير اليـأس من منصت**
نسير والآلام في إثرنــــا	**ونتبع العبــرة بالعبـــرة**
حتى إذا ولت جيوش الدجــى	**والفجر مثل الشيب في اللمـــة**
تعود للدار على بعدهــــا	**بعد التتيـــا يا أخــــي والتي**

(ص ٤٦)

أما **الظاهرة الثانية** التي تستوقف قارئ الديوان فهي غلبة النظرة التأملية التي لا تقف عند ظاهر الموضوعات التي يتناولها الشاعر وإنما تحاول أن تنفذ إلـى صميمها بعد أن تحولها إلى موضوع للتأمل فهو عندما يقف أمام "الليـــل" فـي قصيدة تحمل هذا العنوان لا يكتفي بلمس موضوعه من الخارج والحديث عـن ظلامه أو نجومه أو بدره إلى غير ذلك من المعطيات الخارجيـة الملموسـة ، وإنما يحاول النفاذ إلى المعاني الخفية المستترة ؛ فالليل مستودع أسرار النـاس، وهو يطوي صدره الكبير على ما تموج به الحياة من متناقضات ؛ من سـعادة وشقاء، من طهر وعهر ، من حب وصد :

ألحانه تقبيل أهل الهـــوى	**وهمس من يحلو لديه السهر**
ونوح محزون شكا همــــه	**يثير شكواه حفيف الشجــــر**
.. ..	.. ..
في صدره يهجع أهل التقـى	**ويسهر الصب يناجي القمـر**
في صدره تضحك بنت الهوى	**وضحكها عنوان ذاك الكـدر**

(ص ١٠ ، ١١)

وهكذا تعمق الرؤية في القصيدة حتى ليرى الشاعر التعاسة فيما ظاهره السعادة ، فهذه فتاة الليل يوحي ظاهرها بالسعادة ، ولكن هذا الضحك مجرد قناع زائف تستر به تعاستها وأساها الدفين .

وهذه النزعة التأملية تمثل البعد الأساسي من أبعاد رؤية الشاعر في هذا الديوان ، فهي بالإضافة إلى استئثارها بعدد كبير من قصائد الديوان التي لا يشاركها فيها أي بعد آخر تضفي بعض ملامحها على الأبعاد الأخرى للرؤية الشعرية ، كالبعد العاطفي ، والبعد الإنساني ، والبعد الاجتماعي ، والبعد الوطني والبعد التاريخي ؛ ففي القصائد التي تعبر عن كل بعد من هذه الأبعاد لا نعدم أن نرى آثارًا لهذه النزعة التأملية تمتزج بالأبعاد الأخرى لرؤية الشاعر بصورة يمكننا معها اعتبار هذه النزعة منهجًا في التناول الشعري أكثر منها بعدًا من أبعاد الرؤية الشعرية ومكونًا من مكوناتها ، وسنرى صوراً من هذا الامتزاج خلال حديثنا عن المكونات الأخرى للرؤية الشعرية في ديوان تيمور.

والظاهرة الثالثة التي تسترعي اهتمام القارئ في هذا الديوان هي شيوع نبرة أسى شفيف توشح كل أبعاد الرؤية في الديوان ، ولا تكاد تخلو منها قصيدة، وهذه النبرة تطالعنا حتى من عناوين القصائد، حيث يحمل معظم القصائد عناوين مثل : "شاب يحتضر" "الغريب الفقير" "دمعة عين" "اللقيط" "النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر" "شجرة على شفا الموت" "البلبل الصامت" "النجم الآفل" "ظلام النفس" "النهاية" "الدار الحزينة" "الضحايا" "ويك قلبي" "الطائر السجين" "عرش الحداد" "صورة من صور الليل – الأم الثاكل" "زفرات الشباب" "الجرح الأول" "عبثًا تبكي" "مولود الهموم" "ليلي طويل" "أحن إلى الأوجاع" "نفثة مصدور" "دمع الشفق" "بين الموت والحياة – شاعر يتألم" "الوردة الذابلة" .. إلخ، فكل من هذه العناوين يعتبر تجسيدًا لهذه النبرة المتفشية في الديوان كله .

بل إن هذه النبرة شائعة في نتاج محمد تيمور كله ، رغم ارتباط اسمه بالمسرح الضاحك ، وقد لمح هذه النبرة أستاذنا الكبير يحيى حقي منذ وقت مبكر ، وأشار إليها في كتابه "فجر القصة المصرية" حيث يقول في الفصل الثالث الذي عقده لمحمد تيمور في هذا الكتاب : "**لا أدري لماذا أستشف في كتابات محمد تيمور رغم خفة دمها وميلها إلى الدعابة نغمة حزن دفين .. وقد ترجع هذه النغمة الحزينة – إذا صدق حدسي – إلى الطابع الغالب على المزاج الشرقي ، وبخاصة للمبتدئ في التعبير الفني عند البوح بأشجانه المبكرة**"[٢] .

أما **الظاهرة الرابعة** المتصلة بطبيعة الرؤية الشعرية في الديوان فهي ارتباط البعد الوطني في هذه الرؤية بالبعد التاريخي ؛ فالقصائد التي تتخذ من الحس الوطني موضوعا لها ترتبط فيها الوطنية بالتاريخ ، وهي قصائد قليلة على كل حال لا يتجاوز عددها أربع قصائد ، منها قصيدتان عن الهرم الأكبر وبانيه ، تحمل الأولى منهما عنوان "الهرم الأكبر" على حين تحمل الثانية عنوان "خوفو فرعون مصر" أما القصيدة الثالثة التي تحمل رؤية تاريخية وطنية فهي قصيدة بعنوان "الفجر الأول لمحمد علي بمصر" وتحمل القصيدة الرابعة والأخيرة من قصائد هذه المجموعة عنوان "النهاية" وهي تدور حول حادثة انتحار كليوباترا وأنطونيوس قيصر بعد هزيمتهما أمام أوكتافيوس قيصر في موقعة "أكتيوم" .

والغريب أن القصيدتين الأوليين اللتين تدوران حول الهرم الأكبر وبانيه تحملان رؤيتين تكادان تكونان متناقضتين ، فهو في القصيدة الأولى (ص١٥ – ١٦) يشيد بالهرم وبانيه ، ويرى أن هذا الهرم :

قد أرسل النيل رسولا له　　　يبحث عن مجد قديم فقد

وأنه :

يطوف في أرجائه صارخا　　　جيش من الأرواح جم العدد

أرواح فرعون وأنصاره　　　من شيدوا مجدًا متين العمد

(٢) مؤلفات يحيى حقي ، نشر الهيئة العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٧ ، المجلد الثاني : "فجر القصة المصرية" مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة ، ص ٦٨ – ٦٩ .

وهو يقابل بين هذا المجد القديم العزيز وبين ما آلت إليه الحال في الحاضر . ويستخدم في هذه المقابلة مفارقة تصويرية بارعة طرفها الأول هذا الماضي الشامخ المتمثل في الهرم وبانيه . وطرفها الثاني الحاضر الواهن الذي استبيح فيه هذا المجد العريق واستهين به ، بحيث أصبح هذا الهرم الشامخ :

تدوسه الزوار من هابط   أو صاعد غر عليه صعد

قد استبدوا ونسوا مجده   كأنما القادر من يستبد

وهكذا يظل الشاعر يقابل بين طرفي المفارقة بأساليب شتى ، ليعمق من الإحساس بفداحتها ، وليحفز النفوس إلى استعادة هذا المجد الغارب أو على الأقل إلى المحافظة على ما بقي من آثاره الدارسة ، ويظل الهرم الأكبر وبانيه يمثلان الجانب المشرق في هذه المفارقة ، الجانب الذي يأسى الشاعر على ما آل إليه أمره حتى أصبح مرتعًا لأقدام الزوار الأغرار من هابطين وصاعدين ، و:

كأنه لم يك قبر الذي   كان أخا مجد بعيد الأمد

ويمكن أن نلمح في هذه المفارقة أصداء رمزية حيث يرمز بالهرم وبانيه إلى مجد مصر العريق ، ويرمز بهؤلاء الزوار الأغرار إلى الذين استباحوا هذا المجد وانتهكوه سواء كانوا من أبناء مصر أو من الغزاة الخارجين ، ولكن ما يهمنا الآن على كل حال هو أن الشاعر في هذه القصيدة يشيد بالهرم الأكبر وبخوفو بانيه ويعتبرهما رمزًا لمجد مصر وعظمتها .

أما في القصيدة الثانية "خوفو فرعون مصر" - ص٣١ - ٣٣ - فإنه لا يرى في خوفو إلا ظالما مستبدًا استرقَّ شعبه وسخره لبناء هذا الهرم ليخلد هو على الزمن ويفنى الشعب ، ولا يرى في هذا الهرم إلا رمزًا من رموز الظلم والاستعباد .

أقمت على الصحراء قبرك خالدًا   بناه لك الشعب الذي لم يخلَّد

بنى لك أهراما كأن صخورهـــــا　　صحائف فيها الظلم أكبر مشهد

بناها بلا أجر سوى الجهد والطوى　　ورويتها من دمعه المتجــــدد

ويمضي يفتن في تصوير صنوف الظلم التي أحاقت بهذا الشـــعب المســكين ليخلد فرعون على أشلاء أبناء الشعب المساكين، ومن ثم فإنه يتشفى في مـــوت فرعون وتساويه مع من توسدوا التراب من قبله، ويرى في هذه النهاية الأليمـــة جزاء وفاقا لما أنزله فرعون بشعبه من ظلم واستبداد ، بل إنه يعبر عن فرحـــة هذا الشعب المسحوق بنهاية الفرعون :

سللت سيوف البغي جذلان ضاحكـــا　　فقال لك الموت الزؤام ألا اغمد

وأغمدت سيف الظلم في الغمد مرغمًا　　وما كان من قبل الممات بمغمد

وساويت ترب الأرض لم تمنع الردى　　وكان الردى من قبل طوع المهند

وشعبك أضحى يوم موتك صاخبـــا　　كبحر من الأقوام مرغ ومزيـــد

يهلل جذلانا ويهتز ضاحكـــــــا　　ولولا جلال الموت هزك باليـــد

ولكن على الرغم مما يبدو بين الرؤيتين في القصيدتين السابقتين من تنـــاقض ظاهري فإنهما في النهاية ترتدان إلى منبع شعوري واحـــد هـــو حـــب مصــــر والاعتزاز بها والغيرة عليها ؛ فهو في القصيدة الأولى يعبر عن اعتزازه بالوجه الحضاري العام لمصر المتمثل في مظاهر حضارتها التي عاشت على امتـــداد آلاف الأعوام ، أما في القصيدة الثانية فهو يعبر عن غيرته على شعب مصـــــر وانتصاره لعزته وكرامته ضد كل ما ينتقص من هذه الكرامة ويهدد هذه العـــزة حتى ولو كان إقامة صرح لتخليد الفرعون يبقى على الزمن ، فكرامة الإنســـان وعزته وأمنه هي الأبقى والأجدر بالرعاية .. فالشاعر في الموقفين يصدر عـــن حب صادق لمصر و حضارتها وأبنائها ، مصر التي اعتبرها بلـــده ، وأبنائـــها الذين اعتبرهم عشيرته وأهله رغم انتمائه إلى أصول عرقية أخرى .

وهذا يقودنا إلى القصيدة الثالثة من مجموعة القصائد التي يمتزج فيها البعد التاريخي بالبعد الوطني في رؤية الشاعر ، وهي قصيدة "الفجر الأول لمحمد علي في مصر" (ص٢٧ – ٢٨) فقارئ القصيدة يحس كما لو كان الشاعر يتخذ من محمد علي قناعًا يعبر من خلاله عن موقفه هو الخاص من مصر؛ فكلاهما وفد إلى مصر غريبًا – محمد علي بشخصه والشاعر بأسرته – ولكنه انتمى إليها وأحبها وأحس بأنها بلده وبذل حياته في سبيل رفعتها ونهضتها ، ولذلك فإننا حين نرى الشاعر يقول على لسان محمد علي في مفتتح القصيدة :

غريب بهذي الدار ، لكنني إذا رأيتك خلت الدار مهبط آبائي

نحس بأنه يتحدث بلسانه الخاص ويعبر عن شعوره الخاص نحو مصر ، وحين نمضي في قراءة القصيدة يتأكد لدينا هذا الحدس ، فليس محمد علي سوى رمز وقناع يعبر من خلاله الشاعر عن رؤيته الخاصة وإحساسه الخاص ، حيث يضفي على محمد علي في القصيدة ملامح وصفات نراه يضفيها على نفسه في قصائد أخرى في الديوان من مثل الاستهانة بالصعاب والإصرار على المضي إلى الغاية ، وحبه لمصر والعمل على ما فيه خيرها ورقيها ، واعتزازه بنفسه.. إلى غير ذلك من الملامح والصفات التي لا ينى الشاعر يسقطها على نفسه في أكثر من قصيدة من قصائد الديوان ، فهو يقول على لسان محمد علي مخاطباً الفجر :

تلوح لعيني والظلام تـــرددت	**جحافله ما شئت في أعين الرائي**
فيشتد مني العزم والناس نـــوم	**عن المجد تلهي نفسهم خمرة الداء**
.. ..	.. ..
أصيخ لصوت المجد فى كل ساعة	**وما أذنى يوم النداء بصمـــاء**
.. ..	.. ..
ستكتب في سفر الحياة وقائعـــي	**ويقرأ أهل الأرض معجز أنبائـــي**
ألا أيها النيل الذي فاض خيـــره	**على أمة مهضومة الحق معطـــاء**

ويا دهر ما ترنو إلى ملبيا نداني وفي أحشائه سر عليائي

ويختم الشاعر القصيدة بوعد صارم على لسان محمد علـــي بـــأن يمضـــي لغايتـــه في العمل على نهضة مصر وبعث مجدها حيث يقول مخاطبًا مصر :

فما أنا ممن يرغم الدهر أنفـــه ولا أنا ممن يستكيـــــــــن للأواء

سيخضل منك الزرع بعد مماته ويخصب ظهر الأرض في كل صحراء

وعدتك مجدًا لم تر العين مثله وسوف ترى عيناك يا مصر إيفائـــي

وصحيح أن هذه السمات التي أسقطها الشاعر على شـخصية محمـد علـــي تنطبق عليه على نحو أو آخر ولكنها في الوقت نفسه تنطبـق علـــى شـخصية الشاعر – كما صورها في الديوان – بنفس القدر، وربما بصورة أقوى، الأمـــر الذي يسوغ للقارئ اعتبار شخصية محمد علي في هذه القصيدة رمزًا وقناعًا .

أما القصيدة الرابعة والأخيرة من هذه المجموعة وهـــي قصيـدة "النهايـــة" (ص٢٨ – ٣٠) فتدور حول حادثة انتحار كليوبـــاترا وأنطونيـــوس ، والبعـد الوطني في هذه القصيدة خافت ، وإنما يقف الشاعر أمام هذه الحادثة ليولد منـــها مجموعة من التأملات ويستخلص مجموعة من العبر العامـــة ، فـــهذه النهايـــة الأسيفة التي انتهت إليها وبها حياة العاشقين هي النهاية الجديرة بحياة كل عـابث يخون الأمانة التي وسدتها إليه الأوطان ويستهتر بمصائر الأمم التي وضعتـــها الأقدار بين يديه :

رقدوا في ساحة الهم وقـــد	**كانت الدنيا لهم تبتسم**
قد طوى الدهر سماء لمعت	**لهم من قبل فيها أنجم**
.. ..	.. ..
ندموا عما جنت أيديهـــــم	**حيث لا ينفع يومًا ندم**

كما أن الجنود يبذلون حياتهم من أجل البلاد التي تحفـــظ لـــهم كرامتـــهم ، ويستجيبون للقواد الشجعان الذين يكونون في مســـتوى المســـئولية ويقتحمـــون الأهوال ويقودون جنودهم إلى النصر ، وقد تمثل كل ذلك في القائد الرومـــاني أوكتافيوس :

تسمع الجيش يلبي ربـــه ليس في الجيش أصم أبكم

كل مغوار يرى الروح فدى لبلاد في حماها يكـــرم

وترى الأعداء هبوا للوغى وعلى النصر جميعًا أقسموا

أما ذلك القائد الماجن الذي يستجيب لداعي الهوى العابث ، وتلك الماجنة التي تجعل من عرش مصر مهدًا لملذاتها فإنـــهما ينتـــهيان هـــذه النهايـــة الجديـــرة بأمثالهمـــا ، فأنطونيو :

مات والآلام تستهدفـــــه والأسى يلهو به والتهـــم

.. ..

صائحًا للحب لا يرعى سوى عهده ذاك الأثيم المجـــرم

أما كليوباترا فقد :

عقها الأعوان في نكبتهـــا مثلاً للغدر يا ويحهـــم

.. ..

وجمال العهر ماض ذاهـــب وجمال الطهر لا ينعـــدم

أما البعد العاطفي من أبعاد الرؤية الشعرية في ديوان تيمور – وتلـــك هـــي **خامسة الظواهر** التي تدعو القارئ للوقوف أمامها في هذا الديوان – فإن معظـــم القصائد التي تعكسه تعبر عن تجارب حب محبطة ، ومن ثم فإن البعد العـــاطفي في هذه القصائد يمتزج بنبرة الأسى الشفيف التي أشرنا إليها من قبل ، وتتحـــول

القصائد إلى لون من أغنيات الحنين والشكوى والاستعطاف ، ولا نكاد نعثر في الديوان على قصيدة واحدة تعبر عن تجربة حب حية ، وإنما هو البكاء على الحب الغارب ، أو الشكوى من الحبيب الهاجر ، أو الوقوف على مغاني الحب التي درست وهجرها الأحباب ، وفي الديوان قصيدة تحمل عنوان "الدار الحزينة" (ص٣٦ – ٣٧) تذكر بقصيدة "العودة" لناجي ، وعلى الرغم من أنه ليس في قصيدة "العودة" ما يشير إلى تأثر ناجي بقصيدة تيمور فإن العناصر التي تتكون منها الرؤية الشعرية في القصيدتين تكاد تكون واحدة ، حيث تقوم هذه الرؤية على مفارقة كبيرة طرفها الأول حال الدار عندما كانت مغنى للحب ومأوى للأحباب، وطرفها الثاني حالها بعد أن أقفرت من الحب والأحباب وأصبحت مسرحًا للوحشة والخراب ، ثم التأنق في تصوير معالم الوحشة والبلى التي رانت على غرفات الدار ، وتبدأ قصيدة تيمور بمقدمة نثرية قصيرة تقول : "مر الشاعر على دار كانت مهد هواه فخاطبها" ثم بالحديث عن ماضي هذه الدار وما ذاقه الشاعر في رحابها من سعادة وهناء خالصين :

دار الهوى وعلالة المتعلل   هل أنت باعثة الغرام الأول

قد ذقت فيك من الصفاء كئوسه   دهرًا وعشت عن الوجود بمعزل

ألهو وأهزأ بالزمان وصرفه   والغدر في طي الزمان المقبل

وهو مفتتح يذكر بمفتتح قصيدة ناجي – على بعد ما بين الشاعرين -:

هذه الكعبة كنا طائفيها   والمصلين صباحاً ومساءً

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها   كيف بالله رجعنا غرباء

على أن في القصيدة بيتًا آخر يستدعيه إلى أذهاننا مطلع قصيدة ناجي ، وهو قول تيمور :

ما لي أرتل عند بابك خاشعًا   آي الغرام كراهب متبتل

فتقديس البيت لدى كل من الشاعرين واعتبار الهوى ضربًا من العبادة معنى مشترك بين الشعرين لا تخطئه عين القارئ .

ويمضي تيمور يصور ما ران على الدار من وحشة وخراب كما فعل ناجي من بعده في "العودة" وإن كان ناجي قد وصل حدًا من التفرد لم يبلغ شأوه تيمور الذي اكتفى بتصوير ما حل بالدار من خلال مجموعة من الصور القائمة على لون من التشخيص القريب المتناول مثل قوله :

صفرت بك الريح الجموح لعلها ترثي غرامًا فيك لم يتبدل
ضرب الفراق عليك سود خيامه وسقاك من يمناه كأس الحنظل
نعق الغراب بساحة لك طالما في الليل أطربها نشيد البلبل
.. ..
الزهو حولك قد علته كآبة يشكو النوى ظمآن لم يتبلل

ولكن أين هذه الصور من تشخيص ناجي الفذ لمظاهر الوحشة والسأم والخراب التي رانت على دار أحبائه بعد هجرانهم لها .

أما **الظاهرة السادسة والأخيرة** من الظواهر المتصلة بالرؤية الشعرية في الديوان فتتمثل في خفوت البعد الاجتماعي في الديوان ، ولا غرو في هذا فالشاعر قد نشأ في بيئة أرستقراطية عاش في كنفها حياة مرفهة، فمن الطبيعي أن يكون إحساسه بمشاكل الطبقات الدنيا ضعيفا ، وإن كان قد عوض ذلك بحاسة إنسانية مرهفة تنظر إلى آلام الناس نظرة حانية، وتتعاطف معها تعاطفا رومانسيا يوتوبيا ، لا يلمس جذور المشاكل وإنما يلتمس لها الحلول اليوتوبية المترفة ؛ ففي قصيدة حوارية – سنتحدث عنها فيما بعد – يلمس قضية الغنى والفقر لينتهي من تناوله لها إلى أن الفقراء هم السعداء، أما الأغنياء فهم تعساء

بأموالهم ، وحسب الفقراء ما يتمتعون به من شرف وعزة ، حيث يقول على لسان الغني في نهاية القصيدة (ص٧٥) :

أيا ابن السلام ويا ابن الحقائـــ ـــق أنت بهن عليم خبير

تعال أعانق فيك المعانـــي تعال ليزداد قدر الأميـر

فمثلي في الناس قـوم كثير ومثلك فيهم عديم النظير

وقد تكون هذه النظرة معبرة عن تقدير الشاعر للفقراء ولما يتمتعون به من مزايا أخلاقية ، ولكنها على المستوى الواقعي والاجتماعي قلب للحقائق ، وعنوان صارخ على خفوت الحس الاجتماعي واضطرابه في هذا الديوان .

إذا ما تركنا الرؤية الشعرية في الديوان بأبعادها المختلفة وبما تثيره من قضايا واتجهنا إلى الجانب الفني المتمثل في منهج بناء القصيدة والأدوات التي استخدمها الشاعر في هذا البناء فسوف نفاجأ بأن الشاعر لم يفد كثيرًا من الفترة التي عاشها في فرنسا في العقد الثاني من هذا القرن، وهي فترة كانت المرحلة الأخيرة من مراحل الرمزية الفرنسية فيها في أوج ازدهارها ، ونحن ندرك مدى عمق تأثير المذهب الرمزي على وسائل التعبير الشعري في الآداب العالمية كلها، ولكن تأثر تيمور بهذا المذهب فيما يتصل بالشعر كان محدودًا ويبدو أن همه الأكبر كان منصرفًا إلى المسرح الذي استغرق القدر الأكبر من اهتمامه ، ومن ثم فإننا نرى البناء التقليدى للقصيدة العربية بوسائله وأدواته الموروثة هو الغالب على قصائد الديوان ، وإن كان الأمر لم يخل في النهاية من بعض تأثرات غير موجهة من وسائل التعبير الرمزي سنقف أمامها بعد قليل .

ولكننا قبل ذلك نقف وقفة سريعة أمام اللغة في الديوان ، فعلى الرغم من أن الشاعر كان من أنصار اللهجة العامية التي استخدمها في نتاجه المسرحي بصورة تجعل قارئه يحس بأنه أمام "ابن بلد" مصري أصيل عاش حياته كلها في الأحياء الشعبية المصرية ، وليس أمام شاب أرستقراطي مرفه تنتمي أصوله

العرقية إلى جذور تركية وكردية ، بل تجعل قارئه – وهذا هو الأكثر أهمية بالنسبة لنا هنا – يحس أن صلة تيمور بالفصحى صلة واهية – على الرغم من ذلك فإن قارئ الديوان يفاجأ بأن الشاعر متمرس بالفصحى تمرسه بالعامية ، ولا غرو فقد نشأ في بيت علم وأدب بين أب عالم أديب وعمة شاعرة وأخ أديب متمكن من اللغة ، فكان من الطبيعي أن يدرك أسرار الفصحى وأن يوظفها ببراعة ملموسة في مختلف الفنون الشعرية، بحيث تتراوح بين الرقة والجزالة، بين التركيب والبساطة ، وفقا لتنوع أبعاد رؤيته الشعرية ، وإن خانه التوفيق في مواطن قليلة فاستخدم لغة جزلة قوية السبك في مواقف كانت تقتضي لغة أكثر رقة وسهولة، ولعله كان يهدف إلى أن يبرهن لقارئه – وربما لنفسه – على أنه قادر على توظيف الفصحى في أعرق صورها وأجزلها قدرته على توظيف العامية في مسرحه .

ويتضح إسرافه في استخدام لغة جزلة متينة السبك لا تناسب الموقف في بعض قصائد الاستعطاف والشكوى والعتاب .

ففي قصيدة بعنوان " استعطاف " (ص ٤٢ – ٤٣) يستعطف فيها حبيبته الهاجرة ويرجوها ألا تأخذه بقول الوشاة ويؤكد لها بقاءه على العهد نحص وكأن الشاعر يلتحف شملة بدوي من العصر الجاهلي أو الأموي في أفضل الأحوال ليستعطف محبوبته بهذه اللغة الخشنة الكفيلة بأن تجعلها تمعن في هجره والبعد عنه :

حبيبتي نحن قوم لا يغيرهم ... صرف الزمان فإن عاداهم صبروا

عاشوا على الضيم أحرارًا غطارفة ... سيان إن ملكوا الدنيا أو افتقروا

لا يأبهون لذي بطش يناوئهم ... يغشى ديارهم والليل معتكر

.. ..

لا تأخذيني بأقوال الوشاة ولي قلب يحبك ما في صفوه كدر

وهذه الظاهرة تشيع في أكثر من قصيدة من القصائد ذات الطابع الوجداني ، مثل قصيدة "زفرات الشباب" (ص٤٤) وهي قصيدة حنين وشكوى يفتتحها الشاعر بقوله :

يراجع قلبي بثه كلما دنا خيالك في ليل تغيب كواكبه

وما أرهق الطيف الزيارة بعدما أعنى فؤادًا كاد يندك جانبه

دنا غير هياب وراح محملا من العين دمعًا لا تجف سواكبه

وتتردد في القصيدة أبيات مثل :

سقاك ملث الودق في كل ساعة وحياك وحي الشعر بيض كواعبه

و: أبث له ما حفر الحب في الحشا ورنق من صفو تداعت جوانبه

وهناك قصيدة ثالثة بعنوان "مولود الهموم" (ص٤٩) تحمل السمة نفسها . وهي قصيدة عاطفية محورها الشكوى مما فعله الحب بالشاعر وكان مقتضى هذا أن يستخدم الشاعر لغة على قدر من الرقة يناسب طبيعة الرؤية الشعرية في القصيدة ، ولكننا نجد الشاعر بدلا من ذلك يستخدم لغة على قدر من القوة والجزالة تناسب الأغراض الشعرية التقليدية الفخمة مثل الفخر والحماسة وغيرها:

أكان الهوى إلا الدموع سوابق على الخدّ ، والنيران بين الأضالع

ويأس وآلام ووجد ولوعة وشوق إلى وجه الحبيب المخادع

.. ..

تلفعت ثوب الليل والليل صامت فما راعني هوج الرياح الزعازع

فإذا ما تركنا الحديث العام عن لغة الشاعر إلى وسائل التصوير والإيحاء الشعرية فسوف نجد معظم الصور تغلب عليها الصياغة التقليدية حيث تشيع الصور البلاغية التقليدية التشكيل من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل وعقلي ، ولعل أكثر الصور البلاغية التقليدية شيوعًا في الديوان الصورة التشبيهية وإن كان الشاعر ينجح غالبًا في توظيف الصور التشبيهية توظيفًا إيحائيا ولا يكتفي برصد ملامح التشابه الحسي بين طرفي الصورة ، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان من عدة توظيفات بارعة لصور تشبيهية يستغل فيها الشاعر ملامح التشابه بين طرفي التشبيه في تصوير أحاسيسه ومشاعره. في قصيدة "ضحكات طفل" (ص١٠) يصور الشاعر إحساسه بالسعادة والرضا والحبور التي تشيعها ضحكات الطفل ، وذلك من خلال مجموعة من الصور التشبيهية التي يتجاوز في كل منها رصد التشابه الظاهري بين عنصري التشبيه إلى توظيف هذا التشابه في الإيحاء بالإحساس الذي تدور حوله القصيدة ، فيشبه ضحكات الطفل أولا بضحكات وجه الحياة ، وبإشراق النجوم في ظلمة الليل ، وبألحان طير يترنم في الرياض ، وبخرير ماء بارد يطفئ صدى الظمآن :

طفل أتاني ضاحكًا فرأيت من ... ضحكاته وجه الحياة تبسما

أصغى لها وكأنني مستقبل ... في ظلمة الليل البهيم الأنجما

.. ..

والشاعر المطبوع يحسب أنها ... ألحان طير في الرياض ترنما

وكأنها كخرير ماء بارد ... يطفى به الظمآن نيران الظما

وهكذا تنساب مشاعر البهجة والسعادة التي يحسها الشاعر من خلال هذه الصور التشبيهية المتوالية .

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة أخرى تعبر عن حالة نفسية مناقضة للحالة الأولى مثل قصيدة "شجرة على شفا الموت" (ص١٤) فإننا نجد الشاعر يوظف الصور التشبيهية بنفس البراعة للإيحاء بإحساس مناقض للإحساس السابق ، وهو الإحساس بالحزن والانتهاء ، فهو يشبه أوراق الشجرة الذابلة المتساقطة بآمال محب يائس ، وساقها بجبين عابس متجهم ، ويشبهها ذاتها بطيف فقير بائس ، ووكنات الطير المهجورة بين أغصانها بدمن في ليل دامس :

أوراقها فوق الثرى — آمال صب يائس

والساق بين الزرع تحسبه جبين العابس

وكأنها لسوادها — شبح الفقير البائس

مهجورة من طيرها — والطير خير مؤانس

فكأنما وكناتها — دمن بليل دامس

وتيمور يستخدم كل أنماط التشبيه التقليدية، ويوظف كل نمط لما يلائمه من المكونات التفصيلية لرؤيته الشعرية ، فإذا ما أراد المبالغة في تصوير جزئية من الجزئيات فإنه يعمد إلى ما يعرف بالتشبيه المقلوب الذي يسير على عكس النهج المألوف في التشبيه من كون الشبه أوضح في المشبه به من في المشبه ، فيدعى أن الصفة المشتركة بين الطرفين أوضح في المشبه منها في المشبه به ومن ثم يجعل المشبه به مشبهًا ، والمشبه مشبهًا به .

في قصيدة "خوفو فرعون مصر" (ص٣١) يهدف الشاعر إلى المبالغة في تصوير قوة فرعون وجبروته فيعمد إلى مجموعة من الصور التشبيهية المقلوبة؛ فبدلا من أن يشبه قوة صوت فرعون بالرعد يفعل العكس فيشبه الرعد بصوت فرعون، وبدلا من أن يشبه وميض نظراته بالبرق يشبه البرق بوميض نظراته، وبدلا من أن يشبه زفيره بالريح العاصف يشبه الريح بزفيره، وهو لا يكتفي

بقلب التشبيه في كل هذه الصور وإنما – مبالغة في الادعاء – يصوغ كل هـــذه الصور في أسلوب قصر ، وكأن الرعد قد انحصر مفهومه في صوت فرعــون، وانحصر معنى البرق في وميض نظرته ، ومعنى الريح في زفرته :

وما الريح إلا صوت فرعون هاجه — من الناس ذو جرم على الناس يعتدي

وما البرق إلا نظرة منه أومضت — بليل من الأهوال أقتم أســــــــود

وما الريح إلا زفرة من زفيـــــره — تروح على الصحراء طوراً وتغتدي

ولكن من الطبيعي وقد اعتمد الشاعر على الصورة التشبيهية كل هذا الاعتماد أن يفلت زمامها من بين يديه أحيانًا فتشرد منه ويعجز عن توظيفها للإيحاء بمـا يوظفها للإيحاء به ، أو يعجز عن تشكيلها بما يلائم الموقف النفسي ، فيجمع بين عناصر بينها لون من التنافر النفسي وإن كان بينها قدر من التشابه الخــارجي ، في قصيدة بعنوان "اللقيط" يوظف الشاعر بعض الصور التشبيهية لتصوير بــؤس هذا الطفل اللقيط المسكين وعطفه عليه ، فيصور هذا الطفل البائس الملقى فــوق الثرى يرتدي ثوبًا أبيض بتشبيهه بوردة ترشقها الحسناء بين نهودها، وواضــــح مدى ما بين عناصر هذه الصورة من تنافر نفسي ، وواضح أيضًا عدم ملاءمتها للسياق النفسي الذي وظفها الشاعر للإيحاء به ، ويلجأ الشاعر إلى صورة أخرى تشبيهية تمثيلية يجمع فيها مجموعة من العناصر المهوشة غير المتقابلة ، حيــث يصور الطفل المسكين وقد أحاط به الليل بكل ما يجنه في أحشائه من موت أكيد بصورة سفينة تهوى إلى قاع بحر الوجود بلا منقذ :

فوق الثرى أبصرته نائماً — يئن من جوع وبرد شديــد

عليه ثوب أبيض لم أجد — في طيه أسرار ذاك الوليـد

كأنه من حســـــنه وردة — ترشقها الحسناء بين النهود

. .. . — . .. .

كأنه والليل من حولـه وفي ظلام الليل موت أكيـد

سفينة تهوى بلا منقذ وبحرها الجائش ذاك الوجود

وكأن الشاعر قد أحس في نهاية القصيدة بإخفاقه في التأثير في نفس المتلقـي عن طريق هذه الصور التشبيهية لكي يشاركه إحساسه نحو هذا اللقيط المسـكين وتعاطفه معه ومن ثم فإنه يلجأ إلى المباشرة والتقريرية ويرتدي ثياب الواعـظ مخاطبًا المتلقي في تقريرية زاعقة :

والله عار يا رجال النهى أن يظلم القانون هذا الشهيد

العدل يا من شاقه وجهه في هذه الدنيا رهين القيـود

وهذه أوضح إمارة على إخفاق الشاعر في توظيف الصورة التشبيهية للإيحاء بأبعاد رؤيته الشعرية ، وعلى إحساسه هو نفسه بهذا الإخفاق .

وتنتشر الصور الاستعارية التقليدية في الديوان بدرجـة أقـل مـن انتشـار الصورة التشبيهية ، ولا نعدم أن نعثر بين هـذه الصـور علـى كثـير مـن الاستعارات التقليدية المألوفة من مثل تصوير الحبيبة الهاجرة بالظبي النـافر ، وتصوير تأثير لحاظها بالسهام (قصيدة "النرجسة اليانعة فوق قـبر الشـاعر" – ص١٣) وتصوير الإحساس بالشقاء باحتساء الصـاب والإحسـاس بالسـعادة باحتساء العسل ، والوجد بالنار ، وتصوير الصديق الغادر بالذئب (قصيدة "أمس واليوم – ص٢٢) وتصوير تأثير القبل بالخمر ، وتصوير أشعة الشمس بسـبيكة العسجد (قصيدة الصبح أقبل – ص ٢٤) .. إلخ .

ولكن إلى جانب هذه الاستعارات التقليدية ينجح الشاعر في توظيف بعـض الصور التشخيصية البارعة التي تشخص المعاني المجردة ومظـاهر الطبيعـة الجامدة فتحيلها إلى كائنات حية تنبض بالحياة ، مثل تشخيص الفراق كائنا حيـا يضرب خيامه السوداء على دار الأحبة المهجورة ويسـقيها كأسـا مـرة مـن

الحنظل، وتشخيص الأزهار في هذه الدار في صورة كائنات حزينة تشكو النوى وترنو إلى الشاعر الحزين في حنو :

ضرب الفراق عليك سود خيامه وسقاك من يمناه كأس الحنظل

الزهر حولك قد علته كآبــــة يشكو النوى ظمآن لم يتبلـل

يرنو إليّ وقد أفاق هنيهـــة يحنو على ذاك الخيال المقبل

وتشخيص النهار في صورة كائن حي يبكي فتتحول دموعه شفقًا يحيى في الليل سرًا خفيًا ، وتشخيص الشفق في صورة كائن حي صامت يصغي لأغـاني الطيور المغردة للنيل ، وتشخيص الليل في صورة كائن حـي يصغـي لأنيـن النهار :

أنت دمع النهار في صفحة الكـو ن يحيى في الليل سـرا خفيـا

صامت أنت تسمع الطير في الرو ض يغني للنيل لحنًا شجيـا

يسمع الليل حين تبدو أنينـا لنهار قضى حزينـا شقيـا

(قصيدة "الشفق" – ص ٤٠)

وإذا كان الشاعر – كما سبقت الإشارة – لم يفد كثيرًا من المذهب الرمـزي وتأثيره العميق في وسائل الإيحاء الشعرية ، خلال الفترة التي أقامها في فرنسا ، أو من خلال قراءاته لأدباء هذا المذهب ومنظريه فإن هذا القول بـالطبع ليـس على إطلاقه ، فالقارئ لا يعدم أن يعثر خلال الديوان على محاولات لتوظيـف بعض الرموز الشعرية ، وقد أشرنا إلى شيء من ذلك فيما سبق عند الحديـث عن قصيدة "الفجر الأول لمحمد علي بمصر" و"الهرم الأكبر" مثـلاً ، وهنـاك محاولات أخرى كثيرة لبناء بعض الرموز الشعرية ولكن الشاعر كان غالبًـا لا يمضي في الشوط إلى مداه بحيث يترك الرمز يشع وحده بكل الإيحاءات النفسية التي يوظفه للإيحاء بها ، وإنما كان يتدخل في النهاية لتفسير الرمز وكشفه ، إما

ضعف ثقة منه بقدرة الرمز على الإيحاء وحده بأبعاد الرؤية الشعرية ، وإما ضعف ثقة بقدرة القارئ على استيعاب الرمز والتقاط إيحاءاته وإشعاعاته الخفية دون معاونة منه ، ومن ثم فإنه يتدخل في نهاية القصيدة لتفسير الرمز وكشفه فيفسد بذلك العملية الرمزية كلها .

في قصيدة "عرش الحداد" (ص ٤٢) يسلك الشاعر مسلكًا رمزيًا بارعًا منذ عنوان القصيدة يستخدم هذا العنوان الموحي "عرش الحداد" بكل ما يشعه من إيحاءات خفية تثير في النفس شجنًا غامضًا ، ويمضي في تحديد ملامح هذا العرش الذي بناه لمحبوبته وللهوى ، وصاغ قوائمه من الهموم وجعل تاجه من شوك القتاد ، كما جعل الدموع فيض عطائه واليأس كوكبه المضيء لكل تائه حيران :

إني بنيت لمن أحب	**وللهوى عرش الحداد**
عرشا قوائمه الهمو	**م وتاجه شوك القتاد**
والدمع فيض نواله	**يجري على جثث العباد**
واليأس كوكبه المضي	**ء لتائه حران صادى**

فالشاعر لا يصرح بطبيعة هذا العرش ولا كنهه وإنما يترك إيحاءاته وإشعاعاته الخفية تتسلل إلى النفوس في خفاء فتثير فيها أحاسيس الأسى الغامضة ، ولكن الشاعر يئوده السير في هذا الطريق إلى نهايته فيعمد إلى كشف الرمز في ختام القصيدة ، هادما كل ما بناه في صبر ودأب منذ بداية القصيدة فيقول مخاطبًا محبوبته :

هذا هو العرش الذي حطمته هذا فؤادي

وبذلك تتحول العملية الرمزية إلى نوع من الأحجية أو اللغز الذي يقوم الشاعر بحله للقارئ في النهاية ، ولو أن الشاعر قد صبر قليلاً على معاناة البناء

الرمزي فترك إيحاءات الرمز يتوالد بعضها من بعض لتصل في النهاية إلى الإشعاع بجوهر الرؤية الشعرية دون تدخل مباشر منه ، لو أنه فعل ذلك لأنتج لنا عملاً رمزيًا جديرًا بالتنويه والإشادة ، ولكن حسبه ما وصل إليه في هذا المضمار.

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان "الطائر السجين" (ص٤١) يقوم الشاعر بمحاولة مماثلة ، حيث يحدثنا عن هذا الطائر السجين حديثًا نحس معه أن دلالات هذا الطائر تتجاوز المعنى المادي المألوف لتشع بإيحاءات ودلالات رمزية خفية :

طائر فوق الغصون   خاشع الطرف العليل

هو في سجن الشجون   لا يرى عنه بديل

ويمضي في تحديد ملامح هذا الطائر الغريب وكلما جد في تحديد هذه الملامح جدت في الفرار منه والتنائي عنه ، وبدلاً من أن تعطي دلالات مادية محددة تشع بإيحاءات نفسية رحيبة تثير في وجدان القارئ أحاسيس لا متناهية:

قام في الليل البهيم   يملأ الدنيا نواح

هو والحب الظلوم   ريشة بين الرياح

ولكن الشاعر لا يترك القارئ طويلاً لهذه المتعة الروحية الخفية وإنما يبادر إلى كشف أسرار هذا الرمز بدل أن يترك للقارئ هذه المهمة ، وإن كان لم يكشفها على نحو قاطع حاسم كما فعل في القصيدة السابقة وإنما يكشفها بطريقة ظنية تحفظ للرمز بعض خفائه وبعض إشعاعاته ، فهذا الطائر السجين هو في ظن الشاعر رمز غرامه ، يخاله كذلك دون قطع :

خلته رمز غرامي   لابسًا ثوب الظلام

نابشًا قبر سقامي   صائحًا أين المنام

وهناك فيما يتصل ببناء القصيدة في الديوان ظاهرة جديرة بالتنويه والإشارة وهي وجود مجموعة من القصائد التي يمكن أن نطلق عليها "الحواريات الشعرية" ، ولا شك أن هذه الظاهرة نتيجة مباشرة لعبقرية الشاعر المسرحية ، والحوارية الشعرية شكل فني جديد في مجال القصيدة العربية ، وهي شيء غير الشعر المسرحي ، حيث لا تحتوي من عناصر الدراما إلا على عنصر الحوار - على الأقل بالنسبة للحواريات الموجودة في ديوان تيمور - فليس فيها حدث ، وليس فيها شخصيات تنمو وتتطور وفق منطق درامي محدد ، وليس فيها صراع يذكر ، وإنما هو حوار بين عدد من الأشخاص حول قضية اجتماعية أو أخلاقية .

والديوان يشتمل على ثلاث من هذه الحواريات هي : "المال" و"القاتل وطيف المقتول" و"العفو عند المقدرة" .

في القصيدة الأولى "المال" (ص ٧٢ - ٧٥) يدور الحوار بين رجل غني وفقير دخل قصره بدون إذنه ، ويشارك خادم الغني في بعض مراحل الحوار ، والقضية التي يدور حولها الحوار هي قضية الغني والفقر ، وعدم ارتباط السعادة بالغنى والشقاء بالفقر ، وتبدأ الحوارية بتعالي الغني على الفقير وإهانته له ، وباعتزاز الفقير بكرامته رغم فقره ، بل واعتزازه بفقره .

الغني : أيدخل بيتي ذاك الفقير   يدنس قصري ذاك الحقير

أتأوي بيوت العظام فقيرا   شريدًا طريدًا عديم الضمير

الفقير : أنام على العشب بين الرياض   وإن لم أجده فقوق الصخور

وأصحو وقلبي بالعيش راض   أسبح باسم الإله الغفور

أسرح طرفي في الكائنات   وأسمع في الفجر سجع الطيور

وهكذا تبدأ الحوارية والصوتان المتحاوران على طرفي نقيض ، ولكنها تنتهي وقد اقترب الصوتان إلى حد الامتزاج ، حيث يتبنى الغني وجهة نظر الفقير في أن السعادة ليست بالغنى ، كما أن الشقاء ليس بالفقر ، فيخاطبه – وهو الذي كان يسبه منذ قليل – بلهجة تفيض تقديرًا وإجلالاً :

الغني : أيا ابن السلام ، ويا ابن الحقائـ ـق أنت بهن عليم خبير

تعال أعانق فيك المعاني تعال ليزداد قدر الأمير

فمثلي في الناس قوم كثير ومثلك فيهم عديم النظير

الفقير : وإن الشقاء

الغني : شقاء الغني

الفقير: وإن الهناء

الغني : هناء الفقير

وهكذا يتحد الصوتان المتحاوران بحيث يتم كل منهما ما بدأه الآخر ، وقد تم هذا التطور دون أن يوجد في مجرى الأحداث في الحوارية ما يبرره ، أو حتى يفسره ، ودون أن نعرف حتى لماذا دخل الفقير قصر الغني ، ولكن يظل للشاعر أنه كان من أوائل من أدخلوا هذا القالب الجديد في مجال القصيدة العربية ليتطور بعد ذلك على يد الأجيال التالية فيصل إلى أرقى أشكاله على يد شعراء الاتجاه الحديث المعاصرين .

بقي جانب أخير من جوانب البناء الفني للقصيدة عند محمد تيمور ، وهو الجانب الموسيقي ، والبناء الموسيقي للقصيدة عند تيمور بناء تقليدي حيث استخدم البحور الخليلية دون أي تنويع في الوزن باستثناء قصيدة واحدة ، كما التزم وحدة القافية باستثناء عدد قليل من القصائد نوع فيها في نظام التقفية مع التزامه بوحدة الوزن .

وقد شاعت في الديوان مجموعة من البحور شيوعًا يلفت النظر ، ويعد الكامل تامًا ومجزوءًا أكثر الأوزان شيوعًا في الديوان حيث كتبت به اثنتان وعشرون قصيدة مجموع أبياتها ٤٢٠ بيتًا من مجموع قصائد الديوان البالغ عددها ٦٥ قصيدة ، ويلي الكامل بحر السريع في عدد القصائد حيث كتبت به إحدى عشرة قصيدة مجموع أبياتها ١٢٢ بيتًا ، وإن كان يتقدم عليه من حيث عدد الأبيات الرمل تامًا ومجزوءًا ، والخفيف ، والطويل ، حيث يبلغ مجموع الأبيات التي كتبت على بحر الرمل التام والمجزوء ١٥٧ بيتًا رغم أن عدد القصائد لم يتجاوز التسع ، كما كتب على بحر الخفيف ١٤٥ بيتًا وإن لم يتجاوز مجموع قصائده ثماني قصائد ، أما بحر الطويل فقد كتبت عليه سبع قصائد فقط ولكن مجموع أبياتها ١٣٣ بيتًا . وأقل البحور استخدامًا في الديوان بحر الرجز حيث لم يكتب الشاعر به سوى قصيدة واحدة مجزوءة عدد أبياتها عشرة أبيات .

أما القصيدة الوحيدة التي نوع فيها الشاعر في الوزن والتقفية معًا وسار فيها على نسق موسيقي شبيه بنسق الموشح فهي قصيدة "خواطر الوحدة" (ص٣٤) وقد استخدم الشاعر فيها تفعيلة الرمل "فاعلاتن" ولكنه قسم القصيدة إلى خمسة مقاطع موسيقية متساوية تسير كلها على نظام موحد من حيث ترتيب الصيغ الموسيقية ونظام التقفية ، ويتكون كل مقطع من خمسة أبيات ، وتتألف الأبيات الفردية في كل مقطع (الأبيات ١ ، ٣ ، ٥) من ثلاث تفعيلات رملية ، وقد بُني البيتان الأول والثالث في كل مقطع على روي واحد يتغير من مقطع إلى آخر، أما الأبيات الخامسة في المقاطع كلها فقد بنيت في القصيدة كلها على روي واحد (الألم . السقم . السأم . المنصرم . كالعدم) .

أما البيتان الزوجيان في كل مقطع (الثاني والرابع) فيتكون كل منهما من تفعيلتين رمليتين ، ولكن كل تفعيلة منهما تكون صيغة رملية موسيقية مستقلة توافق في الروي نظيرتها في البيت الآخر .

إذا ما طبقنا هذا على المقطع الأول من القصيدة :

١ – سكن الليل وقلبي ثائر

٢ – وعيوني لا تنام

٣ – وانقضى صبري وحظي عاثر

٤ – وشجوني والظلام

٥ – نسجت للقلب ثوب السقم

فسوف نجد الأبيات ١ ، ٣ ، ٥ يتكون كل منها من ثلاث تفعيلات رملية ، وقد بني البيتان ١ ، ٣ على روىّ واحد هو الراء ، وهذا الروى سيتغير في نظائر هذين البيتين في المقاطع الأخرى أما البيت الخامس فقد بني على روى مخالف وهو الميم وهو روي سيلتزم في البيت الخامس من كل مقطع .

أما البيتان الثاني والرابع فيتكون كل منهما من تفعيلتين تمثل كل منهما وحدة موسيقية مستقلة ذات قافية تماثل نظيرتها في البيت الآخر ؛ فـ "وعيوني" في البيت الثاني تناظر "وشجوني" في البيت الرابع . كما تناظر "لا تنام" في البيت الثاني "والظلام" في البيت الرابع ، وهذا النظام في التقفية ملتزم في البيتين الثاني والرابع في كل مقطع ، ولكن الروى ذاته يتغير ، ففي المقطع الثاني مثلا يرد البيتان الثاني والرابع على النحو التالي :

وأناجي كل غم

لا يداجي تضوهم

ولكن انشغال الشاعر بهذا البناء الموسيقي المعقد كان على حساب اهتمامه بوسائل التصوير الأخرى من ناحية ، وبالمضمون من ناحية أخرى ، فطغى الشكل الموسيقي على الجانبين كليهما .

أما بقية القصائد الأخرى التي نوع فيها الشاعر في نظام التقفية فقد كان تنويعه فيها محدوداً يتمثل في مجمله في تغيير الروى في كل مقطع مؤلف من عدد محدد من الأبيات .

وبعـــــد :

فأرجو أن تكون هذه الدراسة قد نجحت في أن تلقي بعض الأضواء على هذا الجانب من جوانب عطاء هذا الأديب الذي استطاع خلال عمـــره القصـــير أن يثري الأدب العربي في مختلف مجالاته .

الفهرس